

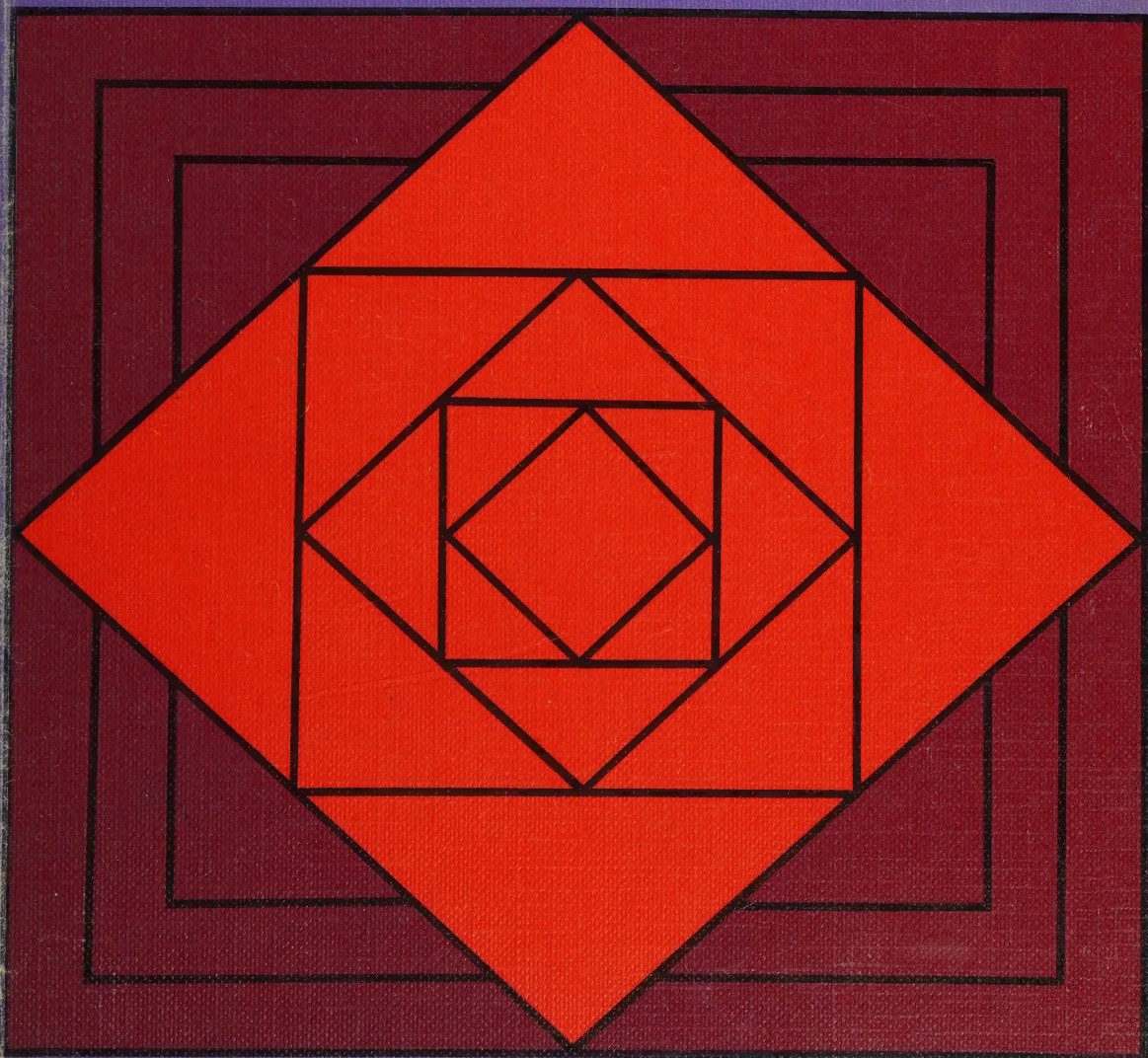
Studien zur Musikgeschichte

Festschrift für
GUIDO ADLER

zum 75. Geburtstag

Universal Edition No.9.989

Co.
nna.



SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY



3 1223 00320 9294

ART & MUSIC CENTER

~~German~~

780.4

Ad59s

1971

Studien zur Musikgeschichte; Festschrift
für Guido Adler zum 75. Geburtstag.
Wien, Universal-Edition, 1930.

224 p. illus. music. (Universal
Ed., No. 9989)

List of printed works by Guido Adler:
p. 221-224.

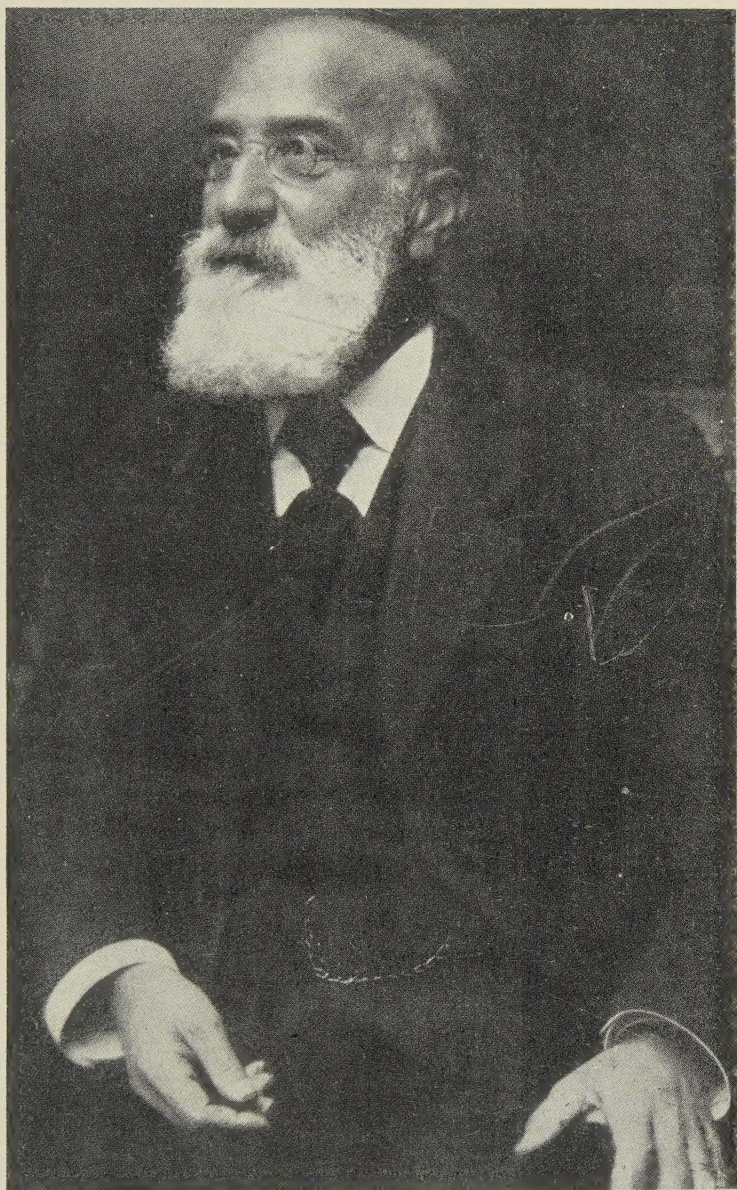
1. Adler, Guido, 1855-1941. 2. Music—
Hist. & crit.

72 -98



Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-BTO-296



GUIDO ADLER



Tavola I ; zu Seite 26

STUDIEN
ZUR
MUSIKGESCHICHTE

FESTSCHRIFT FÜR
GUIDO ADLER
ZUM 75. GEBURTSTAG

WIEN 1930
UNIVERSAL-EDITION A. G.
WIEN / LEIPZIG
Nr. 9989

780.4 Ad59s 1971

Studien zur
Musikgeschichte.
(1971).

SAN FRANCISCO
PUBLIC LIBRARY

3 1223 00320 9294

Fotomechanische Reproduktion der 1.Auflage(1930)

2.Auflage 1971

In Guido Adler verehrt die jetzige Forschergeneration den Altmeister und Führer, den letzten jener unvergeßlichen Männer, welche im vergangenen Jahrhundert Methode und Ziel wiesen für den Aufbau der jungen musikwissenschaftlichen Disziplin. Auch heute steht der Fünfundsiebzigjährige noch immer im Wettstreite der Meinungen, nimmt regen Anteil an allen Fragen und Problemen, welche unsere Zeit bewegen. Seine Gestalt und sein Wirken ist so jedem Musikforscher zum Vorbild geworden, das aus der Geschichte unserer Wissenschaft nicht mehr wegzudenken ist.

Als die Anregung zur vorliegenden Festschrift auftauchte, war die Zustimmung aus den Fachkreisen der ganzen Welt eine so allgemeine, daß mit Rücksicht auf den festgesetzten Umfang des Werkes eine Beschränkung des Kreises der Mitarbeiter nicht zu vermeiden war. Da die engeren, in Österreich wirkenden Schüler Adlers dem Lehrer ihre Erkenntlichkeit schon bei früheren Anlässen in Form handschriftlich überreichter Festgaben gezeigt hatten, ist die österreichische Forschung im vorliegenden Werke nur durch den ältesten Schüler des Gefeierten repräsentiert. Dadurch wurde Platz geschaffen für die internationale Beteiligung von Gelehrten aus allen Ländern, in welchen die Musikwissenschaft gepflegt und damit der Name und das Lebenswerk unseres Jubilars in Verehrung gewertet wird. Aber selbst trotz dieser Beschränkung mußten aus räumlichen Gründen noch einige treffliche Beiträge hervorragender ausländischer Fachvertreter entfallen, die an anderer Stelle zur Veröffentlichung gelangen werden.

Mit den sechsunddreißig Autoren dieser Festschrift vereinigen sich daher zahlreiche Fachgenossen, Freunde und Schüler Guido Adlers in dem aufrichtigen Wunsche, es mögen dem verehrten Jubilar noch viele Jahre des Wirkens beschieden sein — zum Frommen und Gedeihen unserer Wissenschaft!

INHALT

	Seite
Vorwort des Herausgebers	3
EDWARD J. DENT (Cambridge): The universal aspect of musical history	7
E. M. v. HORNBOSTEL (Berlin): Gestaltpsychologisches zur Stilkritik	12
ERNEST CLOSSON (Bruxelles): Une nouvelle série de hautbois 'égyptiens' antiques	17
GAETANO CESARI (Milano): Tre tavole di strumenti in un „Boezio“ del X secolo	26
PETER WAGNER (Freiburg, Schweiz): Zur mittelalterlichen Tonartenlehre	29
ILMARI KROHN (Helsingfors): Der tonale Charakter gregorianischer Rezitative	33
ZDZISŁAW JACHIMECKI (Krakau): Symbolismus in der Motivik des ersten gregorianischen Credo	42
FRIEDRICH LUDWIG † (Göttingen): Über den Entstehungsort der großen „Notre Dame-Handschriften“	45
JACQUES HANDSCHIN (Zürich): Der Organum-Traktat von Montpellier	50
KARL NEF (Basel): Gesang und Instrumentenspiel bei den Troubadours	58
HIGINI ANGLÈS (Barcelona): Gacian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139.. bis 1429	64
ANDRE PIRRO (Paris): Musiciens allemands et auditeurs français au temps des rois Charles V et Charles VI	71
CHARLES VAN DEN BORREN (Bruxelles): Le madrigalisme avant le madrigal	78
HANS JOACHIM MOSER (Berlin): Eine Trienter Orgeltabulatur aus Hofhaimers Zeit	84
DOBROSLAV OREL (Bratislava): Stilarten der Mehrstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts in Böhmen	87
JOSEF MÜLLER-BLATTAU (Königsberg): Wach auf, mein hort! Studie zur deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts	92
OTTO GOMBOSI (Berlin): Ghizeghem und Compère. Zur Stilgeschichte der burgundischen Chanson	100
THEODOR KROYER (Leipzig): Zur Chiavettenfrage	107
J. B. TREND (London): Spanish madrigals and madrigal-texts	116
ALFRED EINSTEIN (Berlin): Annibale Padoanos Madrigalbuch	121
KNUD JEPPESEN (Kopenhagen): Wann entstand die Marcellus-Messe?	126
OTTO URSPRUNG (München): Die Chorordnung von 1616 am Dom zu Augsburg. Ein Beitrag zur Frage der Aufführungspraxis	137
ARNOLD SCHERING (Berlin): Zur Entstehungsgeschichte des Orchester-allegros	143
ANDRÉ TESSIER (Paris): Une pièce inédite de Froberger	147

	Seite
HENRY PRUNIÈRES (Paris): Le page de Dassoucy. Contribution à l'histoire des mœurs musicales au XVIIe siècle	153
PAUL NETTL (Prag): Kaiser Leopold als deutscher Liedkomponist . . .	161
ADOLF KOCZIRZ (Wien): Über die Fingernageltechnik bei Saiteninstrumenten	164
GEORGES DE ST. FOIX (Paris): Le dernier quatuor de Mozart	168
ALFRED HEUSS (Leipzig): Wie verhält es sich mit den Taktstrichen in dem Zauberflöten-Duett: Bei Männern, welche Liebe fühlen? . . .	174
ALFRED LORENZ (München): Das Relativitätsprinzip in den musikalischen Formen	179
WILHELM ALTMANN (Berlin): Die Streichquintette Dittersdorfs . . .	187
J. G. PROD'HOMME (Paris): Beethoven et Pleyel	190
JOSEF MANTUANI (Ljubljana): Ein Kapitel über die Musikpflege Laisbachs zur Zeit Schuberts	195
HERMANN W. v. WALTERSHAUSEN (München): Der stilistische Dualismus in der Musik des 19. Jahrhunderts	202
TH. W. WERNER (Hannover): Der Roman „Anton Reiser“ als musikgeschichtliche Quelle	207
CARL ENGEL (Washington): O. G. Sonneck. Ein Charakterbild	216
Verzeichnis der gedruckten Werke und Abhandlungen von GUIDO ADLER	221

The universal aspect of musical history

by Edward J. Dent

The name of Guido Adler at once recalls to us the *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, the *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* and the *Handbuch der Musikgeschichte*; Guido Adler is a man who has always seen the History of Music as a whole. That is his great contribution to our knowledge of music. Other men of learning are remembered as specialists in some limited field; he has constantly reminded us that the history of music is a long record and a continuous one.

A hundred and fifty years ago Dr. Burney could undertake to write the whole history of music himself; to-day the materials at our disposal are so enormous that it is considered impossible for one man to cover the whole ground. We are all of us obliged to be specialists if we are to be taken seriously by our colleagues. But we have thought so much about our colleagues that we have often forgotten our readers. The specialists are so learned that their books can hardly be read by anyone except those who are themselves specialists in the same field. It is indeed salutary for some of us who occupy University Chairs to be reminded of our own ignorance. Some of us are even anxious to learn; but we too often find, especially when struggling with the works of our learned German friends, that we have hardly attained the stage of catechumens. A mystery is being celebrated to which we are not admitted until we have passed through a rite of initiation. We are quite willing to begin as beginners, but our learned friends will take no account of beginners. Even the great *Handbuch der Musikgeschichte* is not altogether free from this defect. It has been written by a number of specialists, and some of them seem to take it for granted that their readers will be specialists too.

I should be sorry for anyone who attempted to translate that monument of learning into English, for it assumes not only more actual knowledge in its readers than any English students are likely to possess, and — what is a more serious difficulty — it assumes a mental background which is entirely foreign to the English musician. It assumes, if I may say so, that its readers are all well on their way to become professors at German universities. They are preparing dissertations and *Habilitationsschriften*; they will have to demonstrate to their professors how learned they are, and when they are appointed to their chairs they will have to demonstrate the same thing to their students.

Professors write for professors only; that is why so much space is wasted in polemics (overflowing when necessary into the columns of the *Zeitschrift für Musikwissenschaft*) which might more profitably have been devoted to clear exposition. Just as there is a gulf in Germany between *Kunstmusik* and *Gebrauchsmusik*, so there is a gulf between *Musikwissenschaft* and what the general reader can understand. *Laie* is a word of con-

tempt and Halbbildung a word of terror. There can apparently be no style of writing on musical subjects intermediate between that of the *Zeitschrift für Musikwissenschaft* and that of the *Gartenlaube*. In England conditions are very different. It is useless for specialists to count on an audience of specialists; there are not enough of them to make it worth while printing a book. But there is a class of readers in England — although not large enough to make the writing of books on music very lucrative — which takes an intelligent interest in music as a whole. It is prepared to read serious works, and it desires above all things to read the history of music as a whole; it is genuinely anxious to learn something about the music of the past, something which will make that music intelligible when it is performed.

When it is performed — in those words lies the cardinal problem of historical study. We dig up the cemeteries of music, we decipher neums and tablatures, we reprint Denkmäler; but how much of this music do we actually sing and play? It must be admitted that we do actually sing and play a fairly large quantity of it, when once it has been printed in suitable form. But are our researchers and teachers of musical history always mindful of the one fundamental principle that the rediscovery of old music is useless to us unless we steadfastly regard it — and so regard it while we are researching on it and writing about it — as real music, as music which once was actually heard, music which once stirred the emotions of listeners, emotions which we desire — if possible — that it should be able to stir again in ourselves?

The writer of musical history must never lose sight of this principle, even when dealing with remote and difficult subjects. He must take into account the normal musical background of reasonably cultivated readers; we want him to explain the music of Perotin or Dunstable in such a way that it may be understood by readers whose daily musical fare is Bach and Beethoven, Wagner and Stravinsky. Such ancient music can indeed be made to live again, as a few of us have personally experienced on rare occasions; but we want guidance for the performance of it, so that it might be as familiar to ordinary musical people as that of Palestrina or the English madrigalists.

I have mentioned Perotin and Dunstable; but what I have said of them applies to all music of all periods, even those which are comparatively near to our own. Field and Hummel are almost as remote from modern understanding as the composers of the 13th and 14th centuries. The great danger of historical revivals, at the present time, is that people revive the old music uncritically and indiscriminately. A work is not necessarily good just because it is old. Bygone centuries produced bad music and the kind of music which would now be described in German as *Kitsch*, just as our own century does. And it is amusing to note that many listeners take a great delight in what we may call classical *Kitsch*; they profess to find it so delightfully classical, but they really enjoy it simply because it is *Kitsch* and nothing else.

Yet the historian must not forget that the history of bad music is a necessary part of general musical history. All the great composers have come in contact with bad music in their day; it cannot ever have been possible to avoid hearing it. Some of the great composers have very clearly

been influenced by it, they may have transfigured it into a thing of beauty or romance, but we cannot trace the origin of their thought without coming upon the impact of a degraded experience. And the historian's judgment is easily led astray by the delight of discovery and by the patina of age; music that was frankly trivial and ephemeral two hundred years ago has been revived with a reverence that is positively ludicrous.

The time has come for some one to write a new general history of music. The older histories — Burney, Ambros, Combarieu — are all out of date, besides being very incomplete. The book must be written by one man, not by many, for it must bear the impress of one personality, and it must treat all epochs of musical history as continuous. The drawback of a history written by several hands is that gaps inevitably occur, and occur often at periods which most especially require elucidation. This ideal history must take advantage of all the most recent research on special periods, but it must be a book for the general reader, and it must be planned and executed as a work of literature, not as a dictionary or book of reference. It is useless to attempt the revision of older histories. Revision destroys such continuity and unity of style as the original author may have shown, and the insertion of new chapters upsets the balance and proportion of the book as a whole.

The book must be a history of music itself and of musical expression rather than a history of great composers. It must deal with the art rather than with individual artists. It must also deal with the art of music in relation to human life in general, in relation to poetry, drama, the plastic arts and in relation to social history as well. There are many musical works of the past which are hardly intelligible to us at the present day unless we have some idea of the mental environment of those who originally performed them and the physical surroundings in which they were first heard.

It is neither necessary nor desirable that such a history should treat of the music of our own day. It might well end with the close of the past century. The moment we approach the works of living composers the historian is tempted — and indeed almost compelled — to become a journalist, to adopt the point of view and the literary style of the everyday concert critic. Indeed the whole idea of a general history of music offers certain temptations to the journalist, for it is easy enough to cover the ground in a superficial way and disguise technical ignorance by well-sounding phrases about the Ages of Faith and the Baroque.

German writers do well to warn us of the dangers of subjectivity, even though the word subjective in a German review means no more than a personal difference of opinion between writer and critic. Critics take themselves a great deal too seriously nowadays and attach too much importance to the passing of judgments. It is not the function of the historian to pass judgments on the aesthetic value of music, although he cannot really avoid doing so to a certain extent. His duty, in writing a general history of music, is to understand the music of all ages, good or bad; to understand what its composers were trying to express and to make his readers approach it from a contemporary musician's point of view. Let no reader imagine that I am suggesting a book of a merely popular type in which all mention of technical terms of music is carefully avoided. Technicalities of rhythm, form,

tonality etc. must on the contrary be carefully and clearly explained and analysed, for without an understanding of these things there is no real understanding of music. It is quite possible to understand a piece of music without knowing the names of the chords contained in it; but all the same we must know the chords themselves as separate entities, just as we may know a number of human beings and be quite clear as to their respective personalities without remembering their names. But as a matter of practical convenience it is useful to be able to remember people's names; and the same thing may be said of the names of chords and other musical technicalities.

It is needless to say that a history of music must include a number of musical examples. The choice of musical examples is one of the most difficult problems which confront a writer on music. They are expensive to print, and they must therefore be chosen with economy; on the other hand, examples of a few bars only convey little meaning to a reader. It is best, I think, to choose examples which are at least long enough to give the idea of a complete piece of music. They can often be referred to more than once for the illustration of small separate points. Pictures also need much care in choosing. Some publishers are ready to print large numbers of pictures, regardless of their illustrative value, so long as they are attractive or amusing in themselves. They appear wherever the printer finds it convenient to set them, and the reader often searches in vain for any comment on them in the text. To a general history of music pictures are desirable only in so far as they illustrate the conditions under which music was performed. Portraits of composers are superfluous, and so are pictures of places such as the houses in which a composer was born or died. What are important are pictures of performances and pictures which show obsolete instruments and the surroundings in which they were played.

A book of this type is urgently required at the present day because there is far too little contact between the musical researchers and the practical musicians. The practical musicians, even the most able of them, are often strangely puzzled when they are confronted with any music which is not in the ordinary concert repertory. There are very few who are even competent to play a Continuo of Bach or Händel in the right style; the music of earlier periods is a sealed book to them. There are two ways of looking at the art of music, both of which are reasonable. One is to take the view that music is a transitory art which expresses the emotions of its own day alone. If we accept this view, we shall confine our interest to the music of to-day and to-morrow and we shall neglect the music of the past — including that of the most recent past — altogether. The other view is to take an interest in the music of all epochs, to regard the music of the past as being just as much capable of renewed life as its poetry and its plastic arts. The view which we must combat with all our force is the view most generally held, by professional musicians and amateurs alike, that music is "the youngest of the arts" — that is to say, that the only music worth considering is that of the last two centuries at most. The reasons why this view is generally held have no claim whatever on our respect; they are (1) the general ignorance of amateurs, (2) the intellectual laziness of professionals, who go on from year to year repeating what they have done before, conducting the same symphonies of Beethoven and

teaching the same *Lieder ohne Worte* of Mendelssohn to save themselves the trouble of understanding anything new, and (3) the money-making instincts of publishers, concert agents and all whose interest in music is mainly commercial, since the "classics" are out of copyright and are well enough known to require no great expense in advertising.

If we believe, as I hope all readers of these words believe, that music is the greatest spiritual force known to mankind, we must recognize the historical fact that all ages have made music and have been moved by its magical power, moved — as far as we can judge from past records — far more profoundly than by any other art. If this is the truth of history, then we can never fully understand the mind of man in past ages unless we understand his music and his reactions to it. The innermost history of the world is not the history of religion, philosophy, or even of poetry, but the history of music.

Gestaltpsychologisches zur Stilkritik

von E. M. v. Hornbostel

Der Musikforscher sieht sich, wie der Kunstgelehrte, öfters vor die Aufgabe gestellt, ein Werk, das seine Herkunft durch kein äußeres Kennzeichen verrät, einer bestimmten Zeit, einem Volk, einem Verfasser zuzuweisen. Dabei kommt ihm zu Hilfe, daß er eine große Menge von Werken derselben Art aus verschiedenen Zeiten, von verschiedenen Völkern, von verschiedenen Verfassern kennt. Er *weiß*: Vor dem 7. Jahrhundert gibt es keine Mehrstimmigkeit, in Italien gibt es keine Backsteingotik, die Ganztonleiter kommt bei Brahms nicht vor. Er weiß: das Quintenorganum gehört ins 7. bis 11. Jahrhundert, die Backsteingotik nach Nordeuropa, die Ganztonleiter ist den Jungfranzosen eigentümlich. Er hat „Stilkriterien“: er kann Merkmale aufzählen, die den Werken einer bestimmten Zeit, eines Volkes, eines Verfassers eigentümlich sind, anderen Werken fehlen. Je mehr solcher Merkmale er kennt, desto besser, denn desto genauer ist der Stil gekennzeichnet. „Stil“ ist in diesem Sinn gleich Summe von Merkmalen. Ein Werk gehört zu dem Stil, dessen Merkmale es enthält; vereinigt es Merkmale verschiedener Stile, so gehört es zu mehreren Stilen, ist nicht „stilrein“. Gibt es viele Werke solcher Art, die alle etwa gleichviel Merkmale des Stiles A und des Stiles B tragen, so wird man von einem „Mischstil“ $M = (A + B)$ reden. Was als reiner und was als Mischstil anzusehen ist, ist nicht von vornherein festgelegt. Es wird sich danach richten, welche Merkmalsummen man zuerst, am häufigsten und am konstantesten antrifft, zwischen welchen Merkmalen die größte Korrelation besteht.

Die Stilkriterien werden durch Analyse der Werke gewonnen, wie Merkmale dieser Art immer. So die Zahnformel der Zoologen, die Staubfädenzahl der Botaniker, der Schädelindex der Anthropologen. So die der Musikforscher: Leiter, melodische Wendungen, Taktart, Art der Mehrstimmigkeit, Formschema, Instrumentation usw. Die Merkmale sind keineswegs untereinander gleichartig und voneinander unabhängig wie die Parameter einer analytischen Gleichung. Eine melodische Wendung hängt zugleich von den Intervallen (Schrittgrößen) und ihren Richtungen und ihrer Aufeinanderfolge, dem Rhythmus, d. h. den relativen Zeitdauern und Stärken der Töne und ihrer Aufeinanderfolge, vor allem auch von dem relativen Gewicht der Töne — den Schwerpunkten verschiedener Ordnung, der Tonalität — ab, usw.

Das Musikstück ist nicht die Summe der herausanalysierbaren Merkmale — es kommt nicht allein, ja nicht einmal in erster Linie darauf an, daß diese und diese Merkmale beisammen sind, vielmehr darauf, *wie* sie zusammenwirken, wie sie zueinander und im Ganzen stehen. Die einzelnen Momente lassen sich durch andere ersetzen ohne wesentliche Änderung des Ganzen, wenn nur ihr Zueinander erhalten bleibt: man kann z. B. alle Töne

der Melodie verändern, dabei die Intervallfolge gleich lassen — die Melodie wird nur als ganze heller oder dunkler (Transposition); man kann alle Intervalle vergrößern oder verkleinern, dabei die Intervallverhältnisse (und -folge) gleich lassen — die Melodie ändert nur ihr Format (Werner); Änderung der Dauern von Tönen und Pausen ohne Änderung der Zeitverhältnisse ändert nur das Tempo, nicht den Rhythmus; usw.; das heißt, die Melodie ist eine *Gestalt* (v. Ehrenfels). So ist das Musikstück eine Gestalt. Auch die herausanalysierten Momente sind Gestalten: so die melodische Wendung, der Rhythmus, die Form; die Folgen der Tonintervalle, der Zeitintervalle, der Sätze, Strophen, Zeilen, Themen; die Tonintervalle, Zeitintervalle, Themen selbst. Gestalten haben Eigenschaften, die völlig verschieden sind von den Eigenschaften der Teile: der Tonschritt hat Richtung, Größe, Tonverwandtschaft (Sukzessivkonsonanz); bei gleicher Richtung je nach der Gewichtsverteilung die Charaktere Von-weg oder Drauf-zu; je nach Stärke-, Zeitverhältnis und Pause Crescendo oder Diminuendo, Rhythmus Legato oder Staccato usw.

Die Analyse eines Ganzen geht also in zwei Richtungen: in der einen liefert sie Unterganze, Teilgestalten; in der anderen verschiedene Eigenschaften (Seiten, Hinsichten) des Ganzen, Ganzeigenschaften, Gestalteigenschaften. Auch diese bilden kein bloßes Nebeneinander, sondern ein *Zueinander*. Das in der ersten Richtung unanalysierte Ganze ist eine *Ganzgestalt*, das in der zweiten Richtung unanalysierte Ganze hat nur *eine* Eigenschaft: das So-sein dieses Ganzen. Zerlege ich das Ganze in Teile und betrachte einen einzelnen Teil für sich, so habe ich etwas vom Ganzen völlig verschiedenes vor mir, an dem ich keine Gestalteigenschaft des Ganzen mehr erkennen kann. Nur wenn ich die Teile nicht für sich, sondern in ihren Funktionen, die sie untereinander und innerhalb des Ganzen haben, betrachte, wenn ich sie als Glieder — nicht als Stücke — des Ganzen nehme, kann ich auf Grund der Analyse erster Art etwas über das Ganze aussagen. Bei der Analyse der zweiten Art dagegen zerstöre ich das Ganze nicht, oder doch nicht in dem Maße. Ich hebe nur eine seiner Ganzeigenschaften heraus und sehe von den andern ab, soweit ich das überhaupt kann, ich rücke eine Eigenschaft ins Zentrum, verlege auf sie den Schwerpunkt, betone sie. Freilich ändere ich auch damit die Gestalt, die die Ganzeigenschaften in ihrem Zusammenwirken bilden: das So-sein des Ganzen. Derselbe Gegenstand kann mir nach einer „Umzentrierung“ (Wertheimer) sehr anders erscheinen als vorher. Wenn ich nun über „ihn“ etwas aussage, so bezieht sich die Aussage eben auf einen anderen Gegenstand.

Also gäbe es für die Gegenstände überhaupt kein objektives, konstantes So-sein, sondern was ich vor mir habe hinge lediglich von meiner augenblicklichen, zufälligen und willkürlichen „Auffassung“ ab? Daß es so nicht sein kann, folgt schon daraus, daß verschiedene, voneinander gänzlich unabhängige Betrachter von „demselben“ Gegenstand Eindrücke bekommen, die weitgehend übereinstimmen. Es gibt also Auffassungen, Zentrierungen, die von dem Gegenstand gefordert oder wenigstens nahegelegt werden, während andere Auffassungen weniger „natürlich“, weniger naheliegend, schwerer zu haben sind, weil sie — der natürlichen entgegen — erst gemacht werden müssen: es gibt adäquate (sachgemäße) und inadäquate (unsachgemäße) Zentrierungen.

Die natürliche Zentrierung bestimmt sich aber nicht nur von der Natur des Gegenstandes her, sondern auch von der des Betrachters her. Dem einen liegt diese Auffassung mehr, dem andern jene. Welche Verhaltensweisen einem Menschen liegen, hängt einerseits von seiner ererbten psychophysischen „Natur“ — der Rasse, der Konstitution — ab, andererseits von der Umwelt, in die er hineingeboren wird, in der er aufwächst und in der er gerade lebt. Unter den Umweltfaktoren ist besonders wirksam die Kultur, und zwar gerade dann, wenn es sich um die Auffassung von Kulturgegenständen handelt, etwa von Kunstwerken. Es gibt also auch personengemäße Zentrierungen.

Was von der Betrachtung von Gegenständen gilt, gilt auch von ihrer Erschaffung: Das Werk ist durch die Person seines Schöpfers determiniert — freilich nicht immer vollständig, denn er kann sich auch zu Einstellungen zwingen, die ihm „eigentlich nicht liegen“ — und durch ihn hindurch von den Faktoren, die seine Person bestimmen: der Rasse, der Kultur seines Landes und seiner Zeit. Vom Betrachter verlangt das Werk eine bestimmte sachgemäße Auffassung. Je näher die Person des Betrachters der des Schöpfers steht — nach Rasse, individuellem Konstitutionstyp, Kultur — umso sachgemäßer wird die Auffassung sein, umso zwangsläufiger werden die Zentrierungen bei der Betrachtung denen bei der Schöpfung entsprechen. (Der „gute“ Schöpfer gestaltet i. A. prägnant, d. h. so, daß das Werk bestimmte Zentrierungen möglichst stark erzwingt. Aber die Wirkung braucht nicht beabsichtigt zu sein. Und das Neue der genialen Schöpfung besteht gerade in einer Umzentrierung, die der weniger begabte Betrachter meist nicht mitmachen kann.)

Die Zentrierungen, die einem Werk eigentümlich sind und in denen es bei sachgemäßer Auffassung gesehen wird, sind sein *Stil*. Sofern das Werk durch die Persönlichkeit seines Schöpfers determiniert ist, trägt es dessen persönlichen Stil, der sich mit der Persönlichkeit im Lauf ihres Lebens wandelt; die Einheitlichkeit der Persönlichkeit garantiert dabei die Einheitlichkeit des persönlichen Stils. (Die konstanteren Determinanten sind die Erbfaktoren — Rasse, Konstitution —, die Umweltfaktoren — Kultur — verändern sich meist *intra vitam*.) Die Person und alle ihre Werke (im weitesten Sinne) haben denselben Stil. Sofern das Werk durch die Person seines Schöpfers hindurch von der Kultur aus determiniert ist, der er angehört, trägt es den Stil dieser Kultur. Soweit die Kultur einheitlich ist, werden alle in ihr geschaffenen Werke ihren Stil tragen, der sich mit den Wandlungen der Kultur in der Zeit wandelt. (Der Stil einer Kultur ist die eine, einzige Gesamteigenschaft der Ganzgestalt „Kultur“; die Kultur hat Unterganze, sie hat verschiedene Ganzeigenschaften. Jedes Unterganze — etwa Kunst, Wirtschaft; eine Stufe tiefer: Musik, bildende Kunst — hat wieder seinen Stil. Es ist nicht gesagt, daß diese Stile ohneweiters miteinander vergleichbar sind; aber sie sind als Teile derselben Kultur vergleichbar, insofern sich die Eigenschaften von Gestaltteilen [Gliedern] vom Ganzen her bestimmen.) Dasselbe gilt von der Rasse: Durch die Schöpfer gleicher Rasse geht der Rassenstil in die Werke ein. (Durch Rassenkreuzung entstehen neue Rassen, durch Kulturverschmelzung neue Kulturen; in beiden Fällen entstehen neue Stile. Damit entsteht völlig Neues, nicht „Gemischtes“.)

Wir stehen Werken gegenüber und wollen ihren Stil erkennen. Wir erfassen das Werk unmittelbar als „solches“, die Ganzgestalt in ihrer — einzigen — Ganzeigenschaft. Wir vergleichen das Werk mit anderen desselben Schöpfers und anderer Schöpfer. Nun erscheint es bereits als „ein solches“: es gehört zur Gattung A oder B. (Auf die Erkennung der Kategorie eingestellt, erscheint uns der Gegenstand schon vor aller Vergleichung als „ein solcher“, als Repräsentant einer Kategorie [Betz]). Wir nennen A und B die persönlichen Stile; das sind sie aber nur, wenn wir die Werke adäquat aufgefaßt haben. (Eine vollkommen adäquate Auffassung gibt es nicht, da die Person des Betrachters von der des Schöpfers immer verschieden ist.) Um uns zu vergewissern, daß wir nicht bloß „subjektiv geurteilt“ — nach unserer eigenen Person umzentriert — haben, lassen wir dieselben Werke von andern gruppieren: ergeben sich denen dieselben Gruppen und dieselben Zugehörigkeiten der Werke zu den Gruppen, so wird wahrscheinlich, daß wir „objektive“, wesentliche Eigenschaften erfaßt haben. Dies ist umso wahrscheinlicher, je näher uns die Schöpfer und folglich ihre Werke stehen. In derselben Weise können wir Werke verschiedener Zeiten, Völker, Kulturen kennenlernen und gruppieren.

Bei diesem Verfahren werden, wohlgemerkt, nur Ganzeigenschaften der Werke verglichen, die Stile nach diesen sie (für uns) kennzeichnenden Ganzeigenschaften benannt: brahmsisch, barock, frühmittelalterlich, indianisch. Was das Brahmsische usw. ausmacht, wissen wir nicht und können es einem andern nicht anders als deiktisch („höre!“) mitteilen. Die erfaßte Ganzeigenschaft ist aber nicht „vage“, wie man oft meint, sondern ebenso bestimmt wie irgend eine anschaulich erfaßte Ganzeigenschaft, z. B. „kreisrund“, „plump“, „lebhaft“. Um eine Ganzeigenschaft zu erfassen, bedarf es auch keiner „Intuition“, nur der Einstellung aufs Ganze, des Vermeidens der Zerstückelung (der Analyse in Unterganze). Einer Einsicht (Intuition) bedarf es aber zur sachgemäßen Auffassung — namentlich von Gegenständen, die dem Betrachter fern liegen. Hier muß der Betrachter auf seine ihm persönlich eigentümliche (naheliegende) Zentrierungsweise verzichten und sachgemäß umzentrieren. Je besser ihm das gelingt, umso besser erfaßt er den objektiven (nicht bloß intersubjektiven) Stil. Insofern die einem Werk eigentümlichen — im erläuterten Sinn objektiven — Zentrierungen eben sein Stil *sind*, setzt schon die Vergleichung zweier Werke hinsichtlich ihres Stils eine solche Umzentrierung voraus. (Man erlebt sie unmittelbar als Umschlag beim Übergang vom einen zum andern.) Indem ich nicht nur den Umschlag, sondern zugleich seine Richtung erlebe, erfasse ich das zweite Werk nicht nur als „anders“, sondern als „so anders“. Beide Stile werden zugleich deutlich in ihrem Gegensatz („brahmsisch“ — „schumannisch“). Aber ich habe noch nicht das „tertium comparationis“, die Vergleichshinsicht, erfaßt. Erst wenn ich beide mit einem dritten vergleiche, das sich von ihnen in einer andern Hinsicht unterscheidet, werden die beiden verschiedenen Hinsichten zugleich deutlich („brahmsisch“ und „schumannisch“ = „romantisch“; „brahmsisch“: „mozartisch“ und „schumannisch“: „mozartisch“ = „romantisch“: „klassisch“). Ich bemerke zugleich, daß der Umschlag der Hinsichten lebhafter ist als der beim Vergleich in derselben Hinsicht: ich erhalte Stilgattungen. Beim Übergang von einer Stilgattung zur andern ist die Umzentrierung durchgreifender als beim Übergang von einem Stil zum andern innerhalb derselben Stilgattung. Es ergeben sich verschiedene Stilgattungen,

je nachdem, was und in welcher Hinsicht verglichen wird (Zeitstil, Kammermusikstil, melodischer Stil). Ein Werk gehört zugleich zu all diesen Gattungen. Zwei Werke lassen sich in jeder dieser Hinsichten vergleichen, aber nicht in jeder gleich leicht. Denn die Hinsichten bilden eine Gestalt — den Stil des *Werkes* —, in der sie mit verschiedenem Gewicht drinstehen: ein Werk ist ein charakteristischer Vertreter dieses Stils, ein andres jenes Stils. Als Gattungen ergeben sich uns zwanglos die zentralen Eigenschaften der charakteristischen Werke. Sofern die Zentrierung nicht nur von uns abhängt, sondern objektiv vorgegeben ist, wird unsere Kategorienbildung umso sachgemäßer sein, je mehr wir uns den vom Objekt ausgehenden Einstellungstendenzen hingeben, je weniger wir mit diesem Objekt fremden — uns eigenen oder andern Objekten gemäßen — Zentrierungen (Kategorien) eingreifen.

Die Gefahr solchen Eingriffs droht besonders von der Analyse. Die Analyse ist schon an sich nicht jedem Objekt gleich adäquat; sie wird es umsoweniger sein, je mehr die „Teile“ — Unterganze oder Ganzeigenschaften — gestaltlich ineinander und zum Ganzen gebunden sind. (Ein Sonatensatz läßt eine Formanalyse zu, ein Thema meistens nicht; die Melodiegestalt ist selbständiger gegenüber Helligkeit, Format, Tempo als gegenüber der tonräumlichen — melischen — und zeitlichen — rhythmischen — Gestalt.) Die Stärke der Bindung, der Grad der Geschlossenheit, ist aber selbst eine wesentliche Eigenschaft von Gestalten (Gestaltfestigkeit). Eine zweite, ebenso wesentliche Eigenschaft von Gestalten ist der Grad ihrer Gliederung (Gestalthöhe). Nur wenn Geschlossenheit und Gliederung sich die Wage halten, ist die Gestalt „gut“: sie zerfällt — auch ohne Analyse — in Stücke, sofern die Teile nicht als Glieder des Ganzen zusammengeschlossen sind; und sie bleibt unaufgeschlossen — und für keine Analyse adäquat aufschließbar — sofern die bindenden Kräfte die differenzierenden überwiegen. Der Grad der Geschlossenheit offenbart sich durch den Widerstand, den die Gestalt der (inadäquaten) Analyse entgegensetzt, und durch die Leichtigkeit, mit der das Ganze, auch bei reichster Gliederung, in einem Blick überschaubar ist. Der Grad der Gliederung zeigt sich darin, wie leicht, eindeutig und in welchem Ausmaß eine vom Objekt selbst gesteuerte (adäquate) Analyse möglich ist. Und wenn wir in den letzten, untersten Gliedern noch dasselbe Gesetz waltend finden wie im Ganzen, so erkennen wir eben hieran das Ebenmaß von Gliederung und Bindung und haben zugleich die Gewähr, daß die Analyse weder unsachgemäß war noch zu weit gegangen ist. So bieten sich die drei Grundeigenschaften jeder Gestalt: Festigkeit, Höhe und Güte als vornehmste Stilkriterien an. „Der Stil durchdringt das Ganze wie die Teile, bedingt und offenbart die einheitliche Erscheinung in Form und und Ausdruck.“ (Guido Adler.)

Une nouvelle série de hautbois égyptiens antiques¹⁾

par Ernest Closson

La série des quelque quarante hautbois égyptiens antiques conservés dans les musées de Berlin, Florence, Leyde, Londres, Paris, Turin et dans quelques collections particulières vient de recevoir un accroissement notable au Musée du Conservatoire de Bruxelles. A l'occasion de l'inauguration du mémorial de Victor Mahillon, créateur de l'institution, M. Jean Capart, conservateur en chef des Musées royaux d'art et d'histoire et directeur de la Fondation égyptologique Reine Elisabeth, a offert au musée, au nom de la Fondation, les pièces dont il va être question. La publication d'un 6^{ème} volume du Catalogue n'étant pas encore envisagée, elles sont signalées ici pour la première fois.

La dite collection comprend : 1) une série de sept hautbois²⁾ en roseau, du type connu; 2) un petit *aulos*; 3) une flûte encore plus petite; 4) sept anches doubles en roseau et trois en paille.

¹⁾ Bibliographie du présent article: Villoteau, a) *Mémoire sur la musique antique de l'Égypte*; b) *Description de la musique des Orientaux* (1821). Gevaert, *Hist. et théorie de la musiq. de l'Antiquité*, t. II. (1881). Loret, a) *Les Flûtes égyptiennes antiques* (*Journ. asiatiq.* t. XIV, 1890); b) *Sur une anc. flûte égypt. découverte dans les ruines de Persépolis* (*Bull. de la Société d'anthropol. de Lyon*, 1893); c) Article *Égypte* dans l'*Encyclop. de la Musiq.* de Lavignac, 1914). T. L. Southgate, *The Recent Discovery of Egypt. Flûtes* (*Musical Times*, 1890). Mahillon, a) *Catal. du Musée du Conservatoire de Bruxelles*, t. I. à III (1893 à 1900); b) *Etudes expérimentales sur la résonance des tuyaux*, Catal., t. III. Reinach, art. *Tibia* dans le *Dictionn. des Antiquités grecq. et rom. de Saglio* (1913). Curt Sachs, a) *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (1914); b) *Die Tonkunst der alten Agypter* (*Archiv für Musikwissenschaft*, t. II); c) *Die Namen der altägyptischen Musikinstrumente* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, t. I); d) *Altägyptische Musikinstrumente* (*Der Alte Orient*, t. XI); e) *Die Musikinstrumente des alten Agyptens* (1921); f) *Geist und Werden der Musikinstrumente* (1929).

²⁾ Le mot traditionnellement employé est „flûte“. Nous disons „hautbois“ comme M. Curt Sachs (bien que le tuyau de ces instruments soit cylindrique au lieu d'être conique) pour nous rapprocher autant que possible de la vérité, puisqu'il s'agit d'anches doubles et non de tuyau à insufflation directe, ce qui est la marque spécifique des flûtes. L'onomastie des anciens instruments à tuyau ne cesse de donner lieu aux confusions les plus regrettables. Les historiens du théâtre antique ne cessent de traduire par „flûte“ le nom d'*aulos*, comme si le son doux de la flûte eût été capable de soutenir des chœurs. En ce qui concerne les instruments égyptiens, on s'étonne de voir M. Cl. Loret, si consciencieux et si précis dans ses analyses, hésiter sur ce point. Il désigne également les hautbois sous le nom de flûtes, tout en constatant que, ces flûtes étant munies d'une anche, représentent plutôt des hautbois; il écrit „flûte à bec“ et remarque plus loin que l'instrument est dépourvu de bec. L'anche elle-même est alternativement nommée par lui „anche“, „bec“, „embouchure“. Villoteau, lui, pousse la confusion jusqu'à écrire (a): „Il y a eu des trompettes de l'espèce des flûtes“.

L'onomalogie antique des instruments égyptiens à tuyau demeure incertaine. On avait admis pour la flûte proprement dite (à bouche transversale) le nom de *saïbi*, ou *sebi*, et pour le hautbois celui de *maït*, ce dernier s'appliquant également à la clarinette double du type de la *zoummarah* arabe (Loret, a/c/; Sachs, a/). Depuis, Sachs (c) a constaté que le mot *sebi* se présentait toujours comme un infinitif, jamais comme un substantif; quant à celui de *mat*, il désignait tantôt la flûte, tantôt la clarinette double. En résumé, „*mat*“ serait un terme générique s'appliquant à tous les instruments à tuyau, suivant le procédé de généralisation en usage dans tous les temps et dans tous les pays.

Disons tout de suite que M. Capart, à son vif regret, n'a pu nous indiquer la provenance exacte de ces pièces, acquises par lui au Caire, et qui viennent, suivant son opinion, du Fayum. Leur authenticité, pour l'éminent spécialiste, ne fait pas de doute et nous partageons absolument sa croyance. Le lecteur sera d'ailleurs jugé.

Une question importante est celle de l'époque à laquelle appartiennent ces pièces. Les hautbois en roseau relèvent d'un type signalé à partir du début de l'Ancien empire (3500 à 3000 av. J.-Chr.; IV^e à VI^e dyn.), tandis que l'*aulos* proprement dit n'apparaît en Egypte qu'à l'époque gréco-romaine (332 av. à 395 après J.-Chr.). Cependant, M. Capart, se fondant notamment sur l'ornementation de certains des roseaux, pense que le tout date de cette dernière période seulement et provient de la même source, un même instrumentiste ayant pu avoir besoin de divers instruments, suivant les circonstances et les rites. Nous restons hésitants, des dessins grossiers étant signalés sur des hautbois antérieurs à l'époque hellénistique. Néanmoins, l'opinion de M. Capart n'en reste pas moins plausible. Il est d'expérience courante que les perfectionnements apportés à un type instrumental primitif ne suppriment pas ce dernier. La syringe polycalame demeura en usage à côté de la flûte à trous, la lyre à côté de la cithare. Nulle part le traditionalisme ne s'atteste aussi vigoureux qu'en Egypte même, où la flûte à bouche transversale, signalée au début de l'époque archaïque (4000 av. J.-Chr.), ainsi que la clarinette double, représentée sous l'Ancien empire (3500 à 3000 av. J.-Chr.), se retrouvent encore aujourd'hui dans le *nay* et la *zoummarah* arabes. Nous émettrons plus loin une hypothèse concernant les instruments d'un même type, mais d'échelle différente³).

Ces confusions résultent en première ligne de l'imprécision de la lexicologie musicale française, où les mêmes termes de théorie, d'organologie ou de technique servent à désigner les choses les plus différentes. En ce qui concerne ceux qui précèdent, le mot de *bec* ne devrait servir qu'à désigner l'accessoire en sifflet, agent sonore de la flûte à bec ou flûte douce (*Blockflöte*, *Recorder*) du type du tuyau d'orgue; le mot d'*embouchure* devrait être réservé à l'accessoire qui s'adapte au-dessus des cuivres, trompettes, cors, etc., celui d'*anche* ne désignant que la languette vibrante, simple ou double, agent sonore des hautbois, bassons, clarinettes, harmoniums, etc.

³) On peut citer, à l'appui de l'hypothèse de M. Capart en faveur de la diversité des instruments joués par un même artiste, un papyrus de 245 av. J.-Chr. par lequel un Grec, demandant un aulète, stipule que celui-ci devra se munir, outre de ses instruments ordinaires, d'une flûte phrygienne (Westerman, *The Castanet dancers of Arsinoe*, dans le *Journal of Egyptian Archeology*, t. X, 1924, p. 140). D'autre part, Southgate parle d'une tombe ayant contenu des objets de différentes époques, ce qui lui donne à croire que la même tombe aurait servi deux fois.

Nous nous occuperons d'abord des anches, auxquelles nous devons nous reporter dans l'analyse des instruments. Elles constituent d'ailleurs la partie, sinon la plus importante, du moins la plus rare de la collection, et à la fois la plus surprenante, par leur état de conservation⁴). Rareté qui s'explique. Outre que par la dessiccation, ces fragiles accessoires devaient nécessairement se détacher des tuyaux auxquels ils étaient adaptés, il semble certain que les hautboïstes antiques, comme ceux d'aujourd'hui, mettaient leurs anches à part, pour les préserver d'un accident. Or, nous nous trouvons ici en présence de toute une série d'anches, la plupart complètes, certaines en si parfait état qu'elles pourraient, à la rigueur, être mises en usage! En voici la photographie et l'analyse.

I. Anches en roseau. L'extrémité a été aplatie; plus bas, le roseau est étranglé au moyen d'un lien qui subsiste encore, sauf au n° 6. Les trois premières sont de grand format et recouvraient l'extrémité du tuyau au lieu d'y être insérées; le n° 2 porte encore, au bas, des tours de fil empoissé destinés à adapter plus étroitement l'anche au tuyau. Les quatre autres anches sont plus petites et s'introduisaient probablement dans le tuyau; les n°s 5, 6, 7 portent encore une trace de poix limitant la partie enfoncée. Les n°s 1, 2, 4, 5 sont en parfait état de conversation. Le n° 6 porte au milieu un fort tour de fil. Nous nous bornons à indiquer ci-dessous, par millimètres, les dimensions des n°s 1 et 4: Longueur totale, 1:82; 4:72. Long. de la partie étranglée, 1:19; 4:16; de la partie aplatie, 1:6; 4:5. Largeur au haut, 1:15; 4:11. Diamètre de la partie étranglée (fil compris), 1:9; 4:6. Diam. extérieur au bas, 1:10; 4:8; diam. intérieur 1:7; 4:7. Les descriptions ci-dessus correspondent à celles données par Loret (a, b) des anches doubles garnissant les deux hautbois découverts dans la nécropole pharaonique d'Akhmim (l'ancienne Panopolis) et dont l'un appartient à M. Maspero, l'autre à M. Loret lui-même⁵). Il s'agit, en somme, d'un type intermédiaire entre l'anche du hautbois et celle du basson modernes, et se subdivisant en trois parties: l'extrémité supérieure aplatie à l'aide d'un procédé que nous ignorons, un étranglement central obtenu par un enroulement de fil⁶), l'emboîture circulaire inférieure.

II. Anches en paille, probablement faites de *dourran*, sorte de maïs indigène dont on faisait aussi du pain (Villoteau, b). Partie supérieure aplatie et émiacée au couteau, absolument comme à nos hautbois. Plus bas, étranglement au moyen d'un tour de fil, encore apparent aux n°s 1 et 3. Le n° 1 porte plus bas un second enroulement, le n° 2, à l'extrémité inférieure, un enroulement de fil empoissé. Dimensions du n° 1, qui est le mieux conservé, sauf le bas qui est aplati: Long. tot. 52 mm; de la partie étranglée, 20; larg. au haut, 6. Diam. infér. du n° 3: 4.

Nous passons aux hautbois eux-mêmes. Tous sont faits d'un roseau (*arundo donax*) brun rougeâtre qui est la matière de presque tous ceux qui

⁴) Sauf erreur, on ne possédait jusqu'à présent, en fait d'anches antiques, que celles des hautbois d'Akhmim dont il sera question plus loin, ainsi que trois fragments de paille à Leyde et un à Turin.

⁵) Dimensions de l'anche chez Maspero: long. 8 mm, diam. infér. 13; chez Loret: 76 et 12. Voir la figure de cette dernière dans Loret (c), p. 21.

⁶) Rappelons en passant que le fil étrangeant l'anche à fourni le nom latin de cette dernière, *ligula*, (= aussi „lien“, „cordon“). Le nom grec était *πλωτα* aussi *ξανγος* (= aussi „paire“). Sur la fabrication des anches voir Reinach, p. 11.

ont été retrouvés⁷⁾. Leur tuyau n'est que très légèrement conique suivant l'amincissement progressif de la plante elle-même. Organologiquement, ils se rangent dans la catégorie des tuyaux cylindriques⁸⁾. Les trous sont brûlés au fer rouge. Certains offrent des contours irréguliers, mais l'intention évidente a été de les faire circulaires⁹⁾ et de diamètre égal à chaque instrument. Deux des hautbois sont à 11, un à 10, un à 9, un à 6, un à 5 trous¹⁰⁾. Nous retrouverons ici les dessins grossiers, au couteau ou au feu, qui ont été signalés ailleurs, notamment au Louvre¹¹⁾. Ces dessins se localisent presque toujours au bas du tuyau.

Malheureusement, les fragiles instruments sont tous gravement endommagés, hors d'usage, les tuyaux arqués, éclatés, des éclats disparus¹²⁾. Sauf pour l'un d'eux, qui n'est qu'un fragment, il nous a cependant été possible de nous rendre compte de leurs dimensions exactes et du nombre des trous. Certains de ces derniers se trouvent sur la face opposée à la ligne des trous principaux, généralement à distance égale des 1^{er} et 2^{ème}, 4^{ème} et 5^{ème} de ceux-ci, disposition typique des hautbois de même espèce catalogués par Loret. Ces trous sont évidemment destinés aux pouces et ils facilitent en même temps la tenue de l'instrument.

Ci-dessous l'analyse des tuyaux représentés sur le cliché (de gauche à droite):

1. Tuyau éclaté. Une partie manque à partir du 9^{ème} trou, qui reste visible. Extrémité supérieure biseautée. Longueur 0.440; diamètre au haut (sous le biseau) 0.0125; perce au haut, 0.007. Onze trous, neuf devant, deux derrière, respectivement entre les trous 1 et 2, 4 et 5 de la série prin-

⁷⁾ Le nom grec de *calamos* indique que les *auloi* helléniques étaient faits primitivement de la même matière.

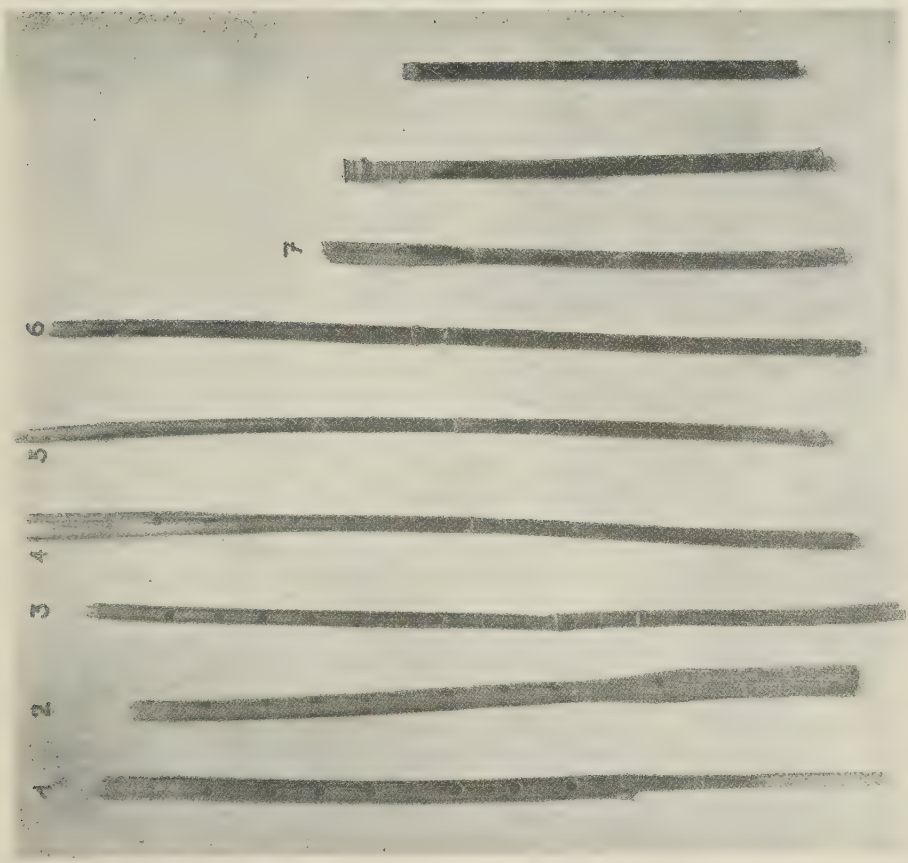
⁸⁾ C'est sans doute par imitation que les *auloi* et *tibiae* gréco-romaines, construites en bois, os ou métal, conservèrent le tuyau cylindrique (comme on fit les huchets de chasse en demi-cercle, et finalement les cors circulaires, en s'inspirant de la courbure des cornes primitives). Cette famille du tuyau cylindrique avec anche double, continuée plus tard avec les sourdines, courtauds, cromornes et cervelas, est aujourd'hui éteinte, les instruments à anche double ayant aujourd'hui la forme conique, qui permet de renvoyer à l'octave les sons fondamentaux. Pour produire l'octaviement, cette conicité d'un tuyau à anche doit d'ailleurs représenter, au bas du tuyau, au moins quatre fois le diamètre de l'extrémité supérieure. (Mahillon, b.) Seule, la clarinette (anche battante) a conservé le tuyau cylindrique et, par conséquent, elle „quintoie“ au lieu d'octavier. En ce qui concerne la cylindricité des *auloi*, Gevaert suppose que le tuyau conique représente „un état plus avancé de la facture que celui auquel les Grecs étaient parvenus“. La raison donnée paraît douteuse. L'art antique a produit des choses plus difficiles qu'un tuyau conique. Nous tenons plutôt pour la tradition et l'imitation.

⁹⁾ On ne retrouve pas ici les trous longs de trois des hautbois de Turin (fig. dans Curt Sachs, d) qui distinguent également la *launedda* sarde (Musée de Bruxelles, no 2303).

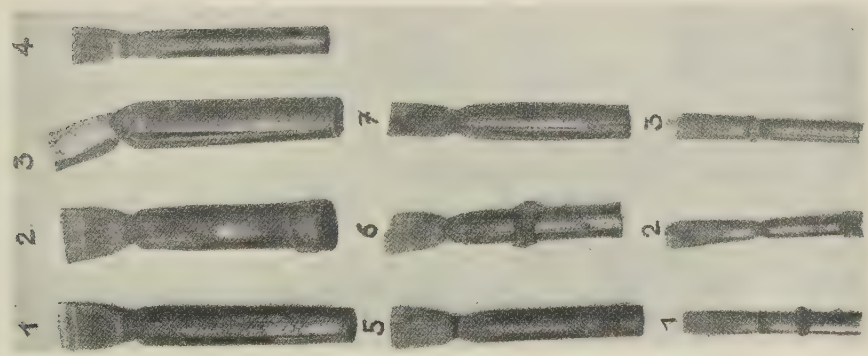
¹⁰⁾ Loret (c) en a catalogué deux à 11, un à 8, huit à 6, quatre à 5, trente à 3 et 4 trous.

¹¹⁾ La „flûte“ no 1714 c, 22 no 62, ornée de croix de St. André surmontées de points.

¹²⁾ Ces accidents s'étaient déjà produits à l'époque antique. La „flûte“ 6 de Turin est raccommodée à l'aide de papyrus, une autre, au Louvre, au moyen de tours de fil, de même que notre no 6.



Hautbois(1-7), aulos et flûte.



Anches en roseau et en paille

cupale. Diamètre égal des trous 0.005. Distance des trous, mesurée à partir de l'extrémité supérieure du tuyau jusqu'au bord supérieur du trou: a) Face antérieure: 1 : 0.060; 2 : 0.095; 3 : 0.122; 4 : 0.150; 5 : 0.199; 6 : 0.230; 7 : 0.262; 8 : 0.330; 9 : 0.365; b) Face postérieure: 1 : 0.076; 2 : 0.180.

2. Bas du tuyau écrasé à partir du 3^{ème} trou derrière. Extrémité supérieure biseautée. Bas orné de croisillons, hâchures en biais et losanges gravés au feu. Long. 0.410; diam. au haut 0.012; perce au haut 0.006. Onze trous, huit devant, trois derrière, respectivement entre les trous 1 et 2, 4 et 5 et après 8 de la série principale. Diam. du 1^{er} trou 0.0046; des autres 0.005. Distances mesurées comme ci-dessus: a) Face antér.: 1 : 0.043; 2 : 0.077; 3 : 0.103; 4 : 0.132; 5 : 0.178; 6 : 0.210; 7 : 0.248; 8 : 0.294. b) Face postér.: 1 : 0.057; 2 : 0.158; 3 : 0.315.

3. Bas éclaté, une partie du tuyau manque à partir du 3^{ème} trou. Biseau. Dix trous, huit devant, deux derrière, ceux-ci disposés comme au n° 1. Long. 0.463; diam. au haut, 0.009; perce au haut 0.0046; diam. des trous 0.005. Distances: a) Face antér.: 1 : 0.047; 2 : 0.076; 3 : 0.101; 4 : 0.128; 5 : 0.165; 6 : 0.198; 7 : 0.227; 8 : 0.272; b) Face postér.: 1 : 0.060; 2 : 0.150.

4. Haut aplati et fendu. Biseau. Dans le haut, croisillons gravés au couteau; dans le bas, croisillons, grands losanges, une palme, gravés au feu. Neuf trous, un derrière entre 3 et 4. Long. 0.472; diam. au bas 0.010; perce au bas 0.006; diam. des trous 0.0047. Distances: a) Face antér.: 1 : 0.052; 2 : 0.080; 3 : 0.108; 4 : 0.157; 5 : 0.190; 6 : 0.223; 7 : 0.273; 8 : 0.312. b) Face postér.: 0.137.

5. Haut éclaté. Au bas, croisillons gravés au couteau. Biseau. Six trous, le plus rapproché derrière. Long. 0.465; diam. au bas, 0.009; perce au bas 0.006; diam. des trous 0.0047. Distances: a) Face antér.: 1 : 0.158; 2 : 0.190; 3 : 0.218; 4 : 0.275; 5 : 0.308. b) Face postér.: 0.138.

6. Biseau. Le tuyau a été renforcé au milieu par des tours de fil. Cinq trous, le premier derrière. Long. 0.461; diam. au bas 0.009; perce au bas 0.006; diam. des trous 0.0055. Distances: a) Face antér.: 1 : 0.160; 2 : 0.193; 3 : 0.217; 4 : 0.267. b) Face postér.: 0.142. Ce tuyau étant le moins abîmé, nous avons tâché de le faire remettre en état, mais on n'y a pas réussi. Il porte donc les traces de cet essai.

7. Fragment. Long. 0.39; diam. 0.010; perce 0.006. Trois trous de 0.005 de diam.

Une particularité remarquable de ces tuyaux est leur extrémité biseautée¹³⁾. Celle-ci faillit nous égarer sur la nature réelle des instruments. Nous nous étions demandé si ce biseau n'avait pas pour but de faciliter l'insufflation directe du tube, comme dans le *nay* arabe, le *caval* roumain, le *siakuhachi* japonais, et aussi dans les tuyaux longs des grandes flûtes de Pan italiennes modernes (Musée de Bruxelles nos 1097, 1098). Ceci admis, nos instruments n'auraient pas été des hautbois, mais bien des flûtes à bouche transversale. Toutefois, nous avons renoncé à cette hypothèse, cela pour

¹³⁾ Nous nous sommes informé sur la question de savoir si cette particularité existait aussi aux hautbois conservés dans les autres musées. Parmi ceux du British Museum, le no 38167 est biseauté, les nos 12742 (bronze) et 16232 sont biseautés aux deux extrémités. Les roseaux des musées du Louvre, de Leyde et de Turin ne sont pas biseautés.

divers motifs. D'une manière générale, les flûtes, si fréquemment représentées sur les bas-reliefs de l'Ancien et du Moyen empire, sont négligées au fur et à mesure où s'établit le goût des sonorités plus fortes et des timbres plus mordants¹⁴). Aussi les flûtes conservées sont-elles bien moins nombreuses que les hautbois; Sachs n'en connaît que deux¹⁵). D'autre part, les flûtes (même en admettant une exagération stylistique de la part de l'artiste) étaient beaucoup plus longues que nos roseaux: elles paraissent avoir mesuré de 0.80 m à 1 m. Enfin, leur perce était beaucoup plus large, comme ceux des *nay* et *djouak* modernes¹⁶). L'habileté des Arabes sur le *nay*, d'une technique si difficile pour les Européens, est attestée par tous les spécialistes, mais Mahillon (b)¹⁷) affirme l'impossibilité de faire „parler“ par insufflation directe des tuyaux ne mesurant que 5 mill. de diamètre et nous nous rangeons à l'avis de Sachs (c, p. 77) qui n'admet, comme *nay*, que des tuyaux mesurant au moins 1 centim.

L'anche étant admise, s'agissait-il de l'anche double ou de l'anche simple battante, autogène? En d'autres termes, avions-nous à faire à des hautbois ou à des clarinettes? En dépit des essais, d'ailleurs vains, tentés dans l'autre sens¹⁸), nous n'hésitons pas à conclure qu'il s'agit ici d'anches doubles de hautbois, et précisément du genre des premières décrites ci-dessus. Nous avons dit que celles-ci (et bien certainement les plus grandes) recouvraient l'extrémité du tuyau au lieu de s'y introduire comme de nos jours, et le biseau permettait de les y adapter plus facilement. C'est ainsi, par exemple, que l'anche n° 1 s'adapte exactement au tuyau n° 3, l'anche 2 au tuyau 2.

Le nombre des trous et leurs distances forcent à envisager un problème technique intéressant. Comme les flûtes d'Akhmim, nos n°s 1 et 2 possèdent onze trous. Comment, avec dix doigts, couvrir onze trous? M. Loret admet ici une technique spéciale, d'après laquelle certains doigts auraient été posés de manière à couvrir simultanément deux trous. Cette explication ne tient pas. En effet, aux hautbois que nous avons sous les yeux, nous constatons ce qui suit: les deux derniers trous des n°s 1 (au-dessus) et 2 (au-dessus et en dessous) sont inaccessibles aux doigts; de même, au n° 3, le dernier (au-dessus), au n° 4, les deux derniers

¹⁴) Sur cette évolution, voir Sachs, (b) et (c) (p. 9, 10.)

¹⁵) Chose curieuse, l'iconographie respective des flûtes et des hautbois est en proportion inverse des instruments conservés. Du hautbois, Howard (*The Aulos, Harvard Studies in Philology*, t. IV., 1893) n'admet que quatre représentations certaines.

¹⁶) Musée de Bruxelles, nos 134 à 136, 369, 370, 731. On remarque que le nom de *djouak* ou *duwak*, limité par Sachs (a) à l'instrument à bouche biseauté (en sifflet) est aussi donné par Mahillon à un appareil du genre *nay* (no 369). Ou Mahillon s'est trompé, ou il s'agit d'une généralisation, comme pour „*mat*“.

¹⁷) En ce qui concerne l'influence du diamètre, mentionnons ici cette loi établie par Mahillon (id): „Tandis qu'avec un tuyau à bouche (flûte), la gravité est en raison directe de la grandeur du diamètre, avec une anche l'intonation est d'autant plus haute que le diamètre est plus large“.

¹⁸) Southgate a essayé de faire parler deux tuyaux anciens avec des anches battantes, mais sans y réussir. Mahillon, d'abord partisan de l'anche simple pour l'*aulos-tibia* lui-même, revint plus tard sur cette opinion, et Gevaert avec lui (*Histoire*, t. II., p. 281; *Problèmes d'Aristote*, p. 345). Sachs est du même avis.

(au-dessus). Reinach, lui, suppose que les hautbois à onze trous auraient été munis d'un système de viroles couvrant les ouvertures, comme les *auloi* découverts à Pompéi, mais le simple aspect des tuyaux suffit à écarter cette hypothèse. Nous sommes donc induits à conclure que les trous en question sont de simples „trous d'accord“, destinés à assurer les autres intonations, comme on les pratique encore aujourd'hui dans la facture instrumentale. On pourrait admettre aussi que l'ensemble des trous de chaque tuyau représente diverses échelles, les ouvertures non utilisées étant bouchées avec de la cire, mais nous ne croyons pas qu'il en soit ainsi en l'espèce, aucun des trous ne présentant la moindre trace de cette substance.

Le résultat pratique le plus intéressant de la trouvaille qui nous occupe serait évidemment de pouvoir déterminer les échelles sonores de nos hautbois, dont la simple mensuration montre la diversité. On a vu qu'ils sont hors d'usage. Mais même s'ils étaient parfaitement conservés, l'expérimentation ne donnerait que des résultats douteux. Aucune des anches en roseau analysées ci-dessus, même celles qui se trouvent en parfait état, ne pourrait être remise en usage. Il serait bien difficile de reconstituer ce type. Or, on sait qu'une anche mal diapasonnée est susceptible d'altérer notablement la résonance d'une colonne d'air. Nous avons voulu cependant, par acquit de conscience, tenter un essai. Nous avons fait reconstruire en cuivre les six premiers tuyaux en observant les dimensions et distances relevées ci-dessus. M. F. Piérard, professeur de hautbois au Conservatoire de Bruxelles, a bien voulu nous prêter son concours pour les essayer avec une anche moderne. Le résultat a été nul. Soit à cause de minimes écarts dans la reconstitution des tuyaux (dans les instruments de cette catégorie, des différences d'un demi-millimètre peuvent avoir leur conséquence), soit à cause de l'anche ou pour tout autre motif, seules les intonations supérieures ont été obtenues, les sons inférieurs ne „sortent“ pas, ou sous forme d'harmoniques seulement.

On admet généralement que les anciens ne faisaient pas usage de sons harmoniques produits par une plus forte pression du souffle (*überblasen*). Cette supposition nous paraît douteuse en ce qui concerne les flûtes, mais très probable pour les hautbois. Outre qu'ils y sont difficiles à produire, cette seconde série de sons ne représenteraient que la double quinte, et non l'octave, des sons fondamentaux, d'où une échelle peu utile dans une musique probablement monotonale¹⁹⁾.

Le simple examen des distances entre les trous annotées ci-dessus montre en tout cas le chromatisme et à la fois la diversité de ces échelles, caractères qui s'affirment également dans les hypothèses de Loret. La conclusion obligée est que le chromatisme et la polymodalité qui marquent la musique arabe contemporaine remontent à un lointain passé. La diversité des échelles, ainsi que la simplicité de construction des instruments (un roseau percé de quelques trous, une anche) nous engagent en outre à formuler l'hypothèse suivante: au lieu de présenter, comme nos instruments à souffle, une tessiture à tout usage, applicable à tout morceau conçu dans

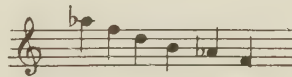
¹⁹⁾ Nous avons rappelé la loi par laquelle les tuyaux cylindriques munis d'une anche (comme ceux-ci) étaient privés de toute une série (les sons pairs) d'harmoniques. Les flûtes, quoique cylindriques également, ne sont pas dans ce cas et renvoient facilement à l'octave les sons fondamentaux. Et la longueur de la flûte favorisant encore la production des harmoniques, il nous paraît invraisemblable que les anciens flûtistes égyptiens se seraient privés de cette précieuse ressource.

Plus sûrement que les roseaux qui précèdent, l'instrument peut être daté de l'époque gréco-romaine, et particulièrement de la période ptolémaïque, où l'*aulos* jouissait en Egypte d'une vogue considérable²³).

Quant à la classification de l'instrument, nous pensons qu'il s'agit du *giggrass* ou *gingras* (grec *gigglaros*, latin *gingrina*), „*aulos micron*“ qui mesurait un empan (m 0.20 à m 0.25) et qui pourrait se ranger parmi les *auloi* parthéniens, dont l'étendue correspondait aux voix féminines et enfantines aiguës (Gevaert, p. 273, 284). Inventé par les Phéniciens qui l'appelaient *Adonis* (d'après les chants mélancoliques inspirés par la mort du jeune dieu tué par un sanglier), sa sonorité était aigre et plaintive (Gevaert). On l'employait dans les festins (id.) et les cérémonies funèbres. Sans doute se confond-il avec le *niglaros*, instrument court attribué d'autre part aux Egyptiens²⁴).

Nous terminons avec le flûtet catalogué sous 3. Il s'agit d'un roseau brunâtre, ouvert aux deux bouts, à cinq trous latéraux, avec les dimensions suivantes: Long. 0.229; diam. au haut 0.009; au bas 0.015; perce au haut 0.006; au bas 0.007; diam. des trous: 1 : 0.007; 2 : 0.005; 3 (ovale): long. 0.007, larg. 0.006; 4 (id.): long. 0.006, larg. 0.005. Distances comme ci-dessus: 1 : 0.081; 2 : 0.104; 3 : 0.130; 4 : 0.158; 5 : 0.185.

Le haut du tuyau n'est pas biseauté. Nous ne croyons pas qu'il s'agit d'un hautbois, mais plutôt d'une sorte de petit *nay*, comme le *djouak* au *duwak*. Mais ces instruments modernes offrent généralement un diamètre beaucoup plus fort²⁵). Nous avons donc soumis le tuyau à l'insufflation directe qui a fourni, très approximativement (vu la difficulté, pour un Européen, de ce procédé technique), cette superposition de tierces mineures:



le dernier son seulement un peu haut. Il est extrêmement intéressant de remarquer que cette échelle correspond aux évaluations établies par M. Sachs (b) concernant les deux flûtes (non plus hautbois) découvertes par John Garstang et dont la seconde notamment a pu donner, selon lui, la succession *ré-fa-la b-si*.

²³) Le roi Ptolémée III mérita d'être appelé „aulète“. Au III^{ème} siècle de notre ère, Athénè vante encore l'habileté des Alexandrins dans le jeu des *auloi* (comme aussi dans celui de la cithare) et ne cite pas moins d'une dizaine de variétés locales de l'instrument, répondant à celles citées par Aristoxène dans un traité perdu (Gevaert, p. 103). Il semble bien, d'ailleurs, que si c'est en Grèce que l'*aulos-tibia*, avec son *holmos*, reçut sa forme définitive, c'est aux Egyptiens que les Grecs empruntèrent le principe de l'instrument et de ses dérivés, comme l'*aulos* double (Sachs b, p. 84).

²⁴) Loret (a) et Reinach, d'après Pollux, *Onomast*, IV. 82.

²⁵) Cf., au Musée de Bruxelles, le *djouak* à 7 trous no 369, long de m 0.25 seulement, qui se place dans une rainure creusée dans la face postérieure du manche de la mandoline *guenbri* (no 397).

Tre tavole di strumenti in un „Boezio“ del X secolo

di Gaetano Cesari

Questo codice membranaceo, conservato sotto la segnatura C. 128. Inf. nell' Ambrosiana di Milano, venne già segnalato da me nel 1910, allorchè intrapresi la catalogazione dei cimeli musicali appartenenti alla stessa biblioteca. Esso proviene con ogni verosimiglianza da Bobbio, come parecchi altri che passarono al tempo del Cardinal Federigo Borromeo nella biblioteca di sua fondazione; giusta la nota apposta nella seconda copertina interna del codice: „Antonius Olgiatus vidit anno 1603“. È legato su tavolette di legno coperte di pelle, 29×21, e comprende, nei primi 44 folii, due libri *De Arithmetica* di Severino Boezio. Il recto del fol. 47 contiene l'indice del I e III Libro del trattato *De musica* dello stesso Boezio: al fol. 59 v. comincia l'indice del Libro II, mentre l'indice del Libro IV si trova al fol. 82 v., seguito però soltanto da dieci capitoli. Mancano poi completamente i diciotto capitoli del Libro V.

L'interesse maggiore offerto da questo Codice deriva dal fatto che l'amanuense vi inserì tre Tavole di figura a guisa di introduzione al secondo trattato boeziano. Sono figure tracciate piuttosto grossolanamente, riempite con una tinta giallognola, e si trovano divise in tre categorie secondo l'ordine dato da Boezio alla *musica strumetalis*: I dei suoni prodotti da strumenti a corde tese-*tensibilia* (Vedi Tavola 1a); II dei suoni ricavati da strumenti a fiato-*inflatilia* (V. Tav. 2a); III degli strumenti a percossa-*percussionalia* (V. Tav. 3a). Sono complessivamente quattordici figure, giacchè quella del suonatore di salterio posta nel lato destro inferiore della prima Tavola, l'altra che rappresenta un suonatore di tuba nel lato sinistro inferiore della seconda Tavola e finalmente la terza rappresentante, nella terza Tavola, un suonatore di *vièle* con la dicitura *Nicolo da la uiola fiorentino*, sono di mano più recente e quindi di data posteriore all'età del Codice. L'essenzone delle figure appartiene ad un'arte della miniatura primitiva; ma è da osservare come, in confronto della imperizia del miniaturista, costui dimostri una certa accuratezza nel rappresentare gli strumenti e l'armatura delle loro corde. Inoltre è evidente che lo stesso miniaturista ha voluto riprodurre dei tipi di strumenti che gli erano presenti, senza richiami agli antichi tipi classici che gli potevano essere suggeriti dalla fantasia.

In quanto all' origine bobbiese del Codice, queste figure, viste alla luce dell' analisi comparativa, offrono elementi per confermarla. Ad esempio: nella figura collocata superiormente a destra della Tavola 1a è rappresen-

tata una cetra dalle forme somiglianti a quelle osservate da Curt Sachs¹⁾ nel Cod. 343 della Biblioteca di Stato di Monaco di Baviera, che è pure del X secolo e proviene ugualmente dal Monastero di S. Colombano di Bobbio. Che se poi si volesse tenere in conto il fatto che alcuni degli strumenti riprodotti dal miniaturista nel Codice ora ambrosiano sono di tipo irlandese, l'origine sua bobbiense potrebbe valersi di un' altra prova: giacchè sono noti i rapporti che lo stesso Monastero ebbe con l'Irlanda fino dalle sue origini. Infatti, di tipo irlandese è l'arpa piccola da braccio riprodotta a destra nel lato superiore della Tavola 1a. Tredici corde, probabilmente immaginate di budello, indicano lo stadio primitivo dell'armatura che aveva già raggiunto, fin d'allora, in Irlanda il numero di ventiquattro corde. Soltanto qualche dubbio sulla genuinità irlandese del tipo offerto dal miniaturista potrebbe far nascere la collocazione dei piuoli posti sopra il braccio superiore trasversale dello strumento. Stante che i piuoli, infissi in quel modo, si possono ritenere ignoti al tipo originale d'Irlanda, mentre non lo sono alle arpe orientali ed a quelle provenienti dal Sud, giusta quel che ci rappresentano il Salterio di Lipsia dell'undecimo secolo ed il reliquiario d'avorio di fattura siciliana conservato a Würzburg²⁾. Del resto, la presenza di questa forma d'arpa in Italia è affermata con una certa frequenza dalla iconografia. Essa non vi appare molto tempo dopo i primi segni della sua esistenza in Irlanda (Reliquiario di S. Magno in Dublino), cioè contemporaneamente alle citazioni tedesche della fine del millennio in cui le viene dato il nome di *cithara anglica*.

Mentre mancano, nella Tav. 1a dedicata alla categoria dei *tensibilia* le figurazioni degli strumenti ad arco, il miniaturista vi ha posto in rilievo quelli a plettro ed a pizzico, rappresentati da due Citole, dal corpo piriforme e dal lungo manico terminante in un cavigliere rotondo, della forma di un piattino, con le caviglie infisse sagittalmente. Allo scopo di rendere più evidente la diversità del modo col quale queste citole venivano suonate, il miniaturista marcò assai il plettro posto nelle mani della figura del suonatore collocata a sinistra nella parte inferiore della Tavola. Che poi si tratti di due citole, o cetre a manico, del genere al quale Dante accenna nel X Canto del Paradiso:

*E come suono al collo della cetra
Prende sua forma...*

e non di liuti nè di mandòle, risulta dalla conformazione del cavigliere, simile a quella della *Fidula*, e diversa da quella del cavigliere del liuto e della mandòla che portavano le caviglie infisse lateralmente. Siamo quindi di fronte a quel tipo primitivo di strumento dal quale derivò poi la più artistica *Cister*. Ma c'è ancora un rilievo da fare, che concorre a dare fondamento all'origine irlandese del Codice. Nella citola della figura di sinistra, il miniaturista ha collocato due anse a foggia di semicerchio, in modo da farne un sostegno di rinforzo al manico dello strumento. Queste anse ricordano le due braccia della Crotta o Rotta britannica.

¹⁾ Questo dato, dovuto a cortese comunicazione del prof. Sachs, trova conferma in ciò che scrisse Paolo d'Ancona riguardo allo stesso *Liber psalmorum* ne *La Miniature italiane du X au XVI siècle*, Paris, 1925, pag. 2: „Miniato con ogni probabilità in Lombardia al principio dell'undecimo secolo“.

²⁾ V. Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, 1920, p. 233.

Nella Tavola 2a, dedicata agli *inflatilia*, campeggiano, a sinistra due figure interessanti. La prima, posta superiormente, rappresenta un organo a mantici, della proporzione di un *positivo*, che richiama ciò che Ubaldo di S. Amando dice a proposito degli *hydraulia vel organalia*. Ed è particolarmente significativo l'atteggiamento al canto rappresentato dalla bocca aperta di colui che manovra le valvole dello strumento per farlo risuonare. Data la vicinanza dell' altra figura posta sotto a quella dell' organo, cioè di un *praecentor* mitrato direttore del canto liturgico, parebbe legittimo inferire che pure l'organista posto sopra sia stato rappresentato in atto di accompagnare il canto liturgico: il che potrebbe servire di prova alla tesi dell' accompagnamento sull'organo del canto fermo in quel tempo. In quanto all'immagine del *praecentor*, che assiso colla mitra sul faldistorio è rappresentato in attitudine di governare il coro, il suo braccio destro, — braccio finto e ad arte esagerato dal miniaturista, — fa pensare al *Cheironomicos* ed al gesto della mano con cui rendevasi viva, al momento dell' esecuzione l'immagine dell'andamento melodico graficamente espresso dalla neuma.

Queste ultime figure contengono, più delle altre contenute nella 1a e 3a Tavola, elementi originali non soliti a constatarsi nelle miniature musicali del tempo al quale appartiene il Codice dell' Ambrosiana, e parvemi utile che fossero riprodotte qui anche a motivo delle interpretazioni cui possono dare luogo.

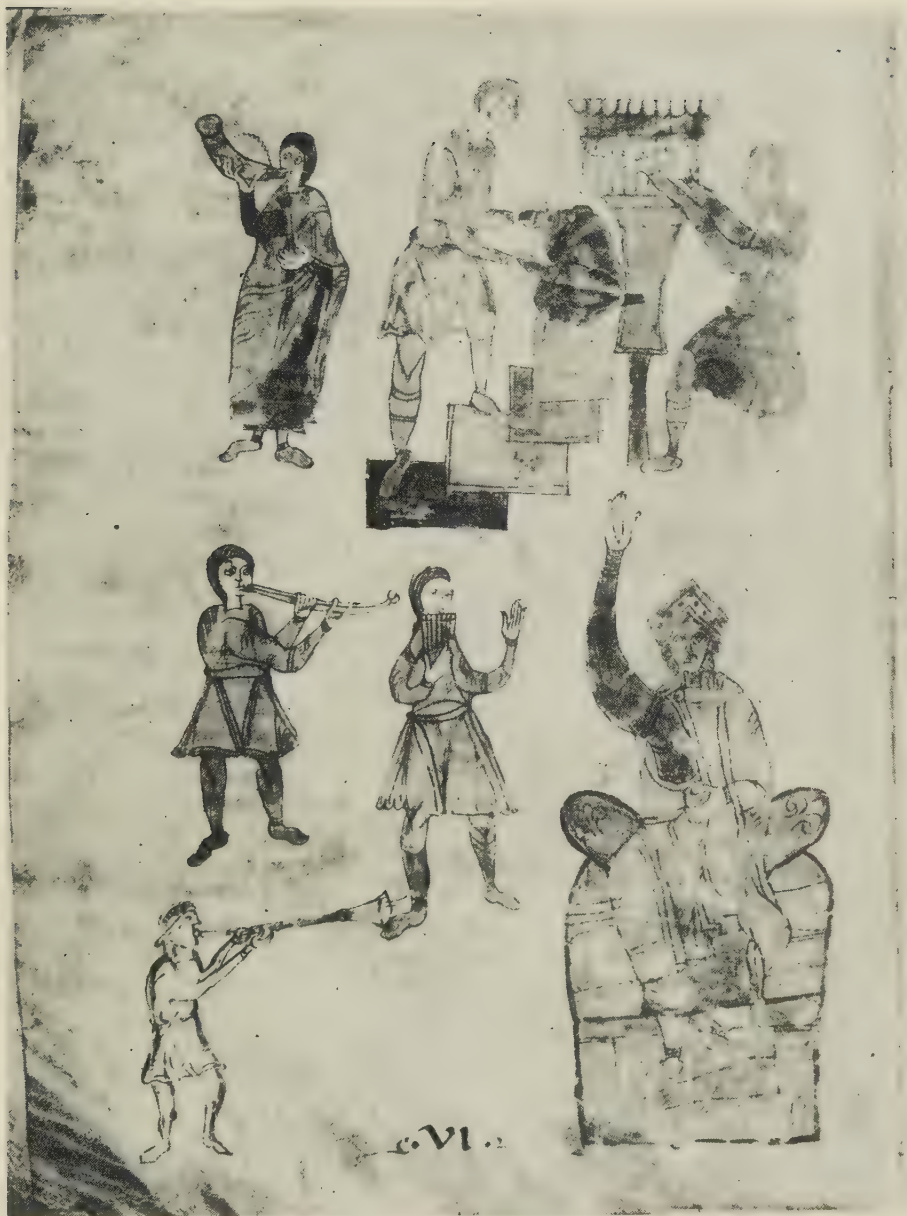


Tavola II; zu Seite 26



Tavola III; zu Seite 26

Zur mittelalterlichen Tonartenlehre

von Peter Wagner

Die Leipziger Regino-Handschrift, die mit anderen Schätzen während des Leipziger Kongresses der Deutschen Musik-Gesellschaft im Juni 1925 von der Verwaltung der Stadtbibliothek den Kongreßteilnehmern zur Einsichtnahme vorgelegt war, ist schon in meiner Neumenkunde 2 S. 201 ff., behufs Feststellung der Herkunft der ältesten deutschen Neumen herangezogen worden. Ebenda ist auch auf eine kurze theoretische Abhandlung der Handschrift über die Tonarten hingewiesen. Ich veröffentliche sie hier, Zeile für Zeile, so wie sie daselbst lautet¹⁾:

LEIPZIGER REGINOHS., fol. 35^r, Zeile 5 (neuere Bleistiftpaginierung).

Tonus inquit est totius constitutionis armonicae differentia et quantitas quae in vocis accentu sive tenore consistit; Sunt autem numero Xij cum interpretationibus suis;

- I. Autheticus protus. Id est antiquus sive auctoralis primus. Non ano eane
Añ. Ecce nomen domini.
- II. Plagi protus. Id est obliquus primus.
Noeane Añ. Juste et pie vivamus.
- III. Paracter. Id est circumaequalis.
Anon neaos. Añ. Nos qui vivimus.
- IIII. Autenticus deuterus. Id est antiquus emendatus.
Noioeane. Añ. Ecce dñus noster.
- V. Plagi deuterus. Id est obliquus emendatus.

fol. 35^v

Noeane. Añ. Ecce veniet propheta magnus.

- VI. Paracter. Id est circumaequalis.
Ananne oies. Añ. Crucem tuam adoramus dñe.
- VII. Autenticus tritus. Id est antiquus particularis.
Noioeane. Añ. Ecce dñus veniet ut sedeat.
- VIII. Plagi tritus. Id est obliquus particularis.
Noeane. Añ. O quam gloriosum est regnum.
- VIII. Paracter. Id est cumaequalis.
Aiae oies. Añ. Et respicientes viderunt.

¹⁾ Ich lasse die Neumen aus, die sich fol. 35^r, Zeile 10, 11 und 13 finden, über den Worten: *Nonanoeane, Ecce nomen domini, Noeane, Juste et pie vivamus.*

X. *Authenticus tetrardi. Antiquus quartus.*
Noioeane. Añ. Omnes sitientes.

XI. *Plagi tetrardi. Obliquus quartus.*
Noeane. Añ. Jocundare filia Sion.

XII. *Paracter. Id est circumaequalis.*
Anoais. Añ. O mors ero mors tua.
Sunt ergo secundum supra comprehensum modum toni
octo et medii quattuor quos paracteres
Id est circumaequales appellant per quos omne

fol. 36^r

Genus modulationis regitur et gubernatur;
 Haec secundum grecos nec non etiam quosdam
 nostros dicta sunt. verum nos nec octonarium
 numerum in tonorum varietate excedimus
 nec aliquid subtraendum ratum esse ar-
 bitramur; Poteramus autem de prefatis
 quattuor tonis quos circumaequales
 id est medios, eo quod inter duos tonos eorum
 vis versetur nuncupant, nonnulla
 certis rationibus agitare, sed brevitatis
 causa transilientes prudenti lectori
 inquirendum relinquimus.

Daß der Schreiber dieser Abhandlung, die eigentlich nur ein Tonartenregister, also ein kurzer Tonarius ist, das Griechische nicht verstand, geht schon aus der Unsicherheit in der Schreibung des Wortes *authenticus* hervor; aber auch aus der Schreibung *paracter* für *parapter* und der merkwürdigen Erklärung von *deuterus* und *tritus* als *emendatus* und *particularis*. Das einmalige *cumaequalis* für das sonstige *circumaequalis* wird ein Schreibfehler sein.

Die Definition von *tonus*, mit der unser Traktat beginnt, ist die seit Cassiodor (Gerbert I 16a) übliche und stammt wohl aus antiker Quelle. Das Wort *inquit* (so ist natürlich zu lesen statt *inquit*) bezieht sich offenbar auf eine Schrift oder einen Verfasser, dem der Schreiber diese Definition entnahm; leider erfahren wir nicht, wer damit gemeint ist; war es Cassiodor oder Alcuin oder Aurelianus Reomensis?²⁾

²⁾ Diese Definition ist etwas dunkel. Vielleicht aber läßt sie sich dem Sinne nach also umschreiben: Tonarten heißen die dem Umfange nach (quantitas) verschiedenen (differentiae) Fassungen oder Leitern des vollständigen Tonsystems (totius constitutionis harmonicae), die in der Veränderung (accentus) oder im Gleichbleiben (tenor) der Tonhöhe (voci) zum Ausdruck kommen. Ich vermute, daß die Definition sich ursprünglich auf die tonoi der Griechen, die Transpositionen des *συνήγημα τέλειον* (= totius constitutionis harmonicae?) bezieht. In diesem Sinne findet sich das Wort bei Cassiodor, der gleich im Anschluß daran die 15 toni anführt, die antiken Transpositionsskalen. Unsere Leipziger Hs. bezieht die Bezeichnung auf die 8 Kirchentöne. Oder aber, sind in ihr Dinge mit einander verbunden, die zu zwei verschiedenen Bedeutungen des Wortes *tonus* gehören: *tonus* = Tonart (totius—quantitas), und (im Relativsatz quae — consistit) Ton als Glied einer melodischen Linie, der ja entweder der gleiche bleibt (tenor) oder sich unter der Einwirkung der Akzente in die Höhe (acc. acutus) oder Tiefe (gravis) verändert?

Die geschichtliche Bedeutung unseres kleinen Traktates liegt aber in seinem Zeugnisse für die vier neuen Tonarten, die zu den vier authentischen und vier plagalen hinzutreten und *paracteres* i. e. *circumaequales* oder *medii* genannt sind. Freilich hätte der Verfasser allerlei gegen ihre Aufstellung zu sagen; er hält die acht Tonarten für ausreichend und erwähnt die anderen nur, weil sie von den Griechen und auch einigen seiner Landsleute gelehrt wurden³⁾.

Noch andere ganz alte Quellen des mittelalterlichen Kirchengesanges berichten von vier Zusatztonarten zu denen des Oktoechos, angefangen von Aurelianus Reomensis, nach dem (Gerbert *scriptores* I, 41b) Kaiser Karl der Große die Aufstellung von vier neuen Tonarten veranlaßt hätte, da nach der Meinung einiger Sänger manche Stücke sich nicht in die acht Tonarten einordnen ließen. Um aber nicht hinter den Lateinern zurückzubleiben, hätten daraufhin die Griechen, die sich als Väter der acht Tonarten fühlten, auch ihrerseits vier neue Tonarten aufgestellt. Auch Aurelian ist kein Freund der neuen Toni; ebensowenig wie einer die acht Stücke der Grammatik auf eigene Faust vermehren könne, dürfe das mit den Tonarten geschehen. Darum solle man sich mit den acht Toni zufrieden geben, zumal die musikalische Ordnung der lateinischen wie der griechischen Liturgie immer auf sie zurückgreife. Aurelian wendet sich gegen die neuen Toni ein zweites Mal am Ende des 16. Kapitels, wo er die *Ant. Nos qui vivimus* und ähnliche behandelt (Gerbert I, 52a). Was aber die von Aurelian für die neuen Tonarten vorgeschlagenen Solmisationssilben angeht, *Annano* und nachher (42a) *Neno* usw., so stimmen sie mit denen unserer Leipziger Quelle nicht überein⁴⁾.

³⁾ Die Art, wie unser Schreiber und andere Autoren des 9. und 10. Jahrhunderts sich ausdrücken, zumal Aurelianus Reomensis, läßt keinem Zweifel Raum, daß damals griechische Kleriker oder Mönche sich an manchen Orten des Abendlandes aufgehalten haben. Von einem bloßen Philhellenismus, der die Kreise der lateinischen Gelehrsamkeit durchzogen hätte, wie man kurioserweise gemeint hat, um die ausschließliche Latinität des mittelalterlichen Gesanges beweisen zu wollen, kann keine Rede sein. Man muß vor sicheren Tatsachen die Augen zu machen und fixen Ideen nachgehen, wenn man, wie neuerdings Ursprung, die Einwirkung der mittelgriechischen Theorie und Praxis auf die lateinische leugnen will.

⁴⁾ Die Überlieferung dieser von den Byzantinischen Gesangsmeistern wahrscheinlich griechischen Hymnen entlehnten Silben, die wohl dem Guido von Arezzo oder seinem Gewährsmann die Anregung zum *ut re mi fa sol la* gaben, ist äußerst verwirrt. Schon der Griechen, den Aurelian am Aufschluß hat, wußte keine rechte Erklärung zu geben (Gerbert I, 42a). Übrigens scheint der von Gerbert veröffentlichte Text des Aurelian das Ergebnis zahlreicher Erweiterungen oder Überarbeitungen der ursprünglichen Fassung zu sein. Andere Quellen bieten jedenfalls ganz bemerkenswerte Abweichungen vom Gerbertschen Text. So fehlen in der Vatikanischen Hs., Cod. Palat. 1346, die ganze Praefatio (Gerbert 28a und b und 29a), die Kapitelsangabe (29b), die Zählung der Kapitel, wie *Caput primum*, *Caput II.* usw., sowie die ganzen Kapitel III, IV, VI, VII, IX und das *Explicit* (62b) und innerhalb der übrigen Kapitel manche Stücke. Die fehlenden Kapitel sind freilich fast nur Exzerpte aus älteren Autoren. Daß auch die Kapitelüberschriften nicht original sind, scheint daraus hervorzugehen, daß diejenige zu Kap. XX (59b) den Anfang des Textes des Kapitels selbst vorausnimmt. Aber auch die in der vatikanischen Hs. stehenden Kapitel am Anfang sind nicht in allem eigene Arbeit Aurelians. Im II. ist Beotius (I, 10), im V. Isidor (Gerbert I, 21a ff.), im VIII. Alcuin (Gerbert I, 26) stark benutzt. Man sieht, welche kritische Arbeit der Herausgeber des *Corpus Scriptorum de Musica medii aevi* harret.

Weiter sind die vier modi parapteres in dem Abschnitt De modis genannt, welcher der Alia musica des Ps.-Hucbald hinzugefügt ist (Gerbert I, 149a⁵⁾). Ein ähnlicher Zusatz zu Oddos De musica (Gerbert I, 284b) beschränkt sich auf die Namen der Tonarten und sagt nur: Parapter circumaequalis. In denselben Zusammenhang gehört die Darlegung der Commemoratio brevis (Gerbert I, 217 ff.), die freilich die Ausdrücke toni parapteres, circumaequales, medii nicht gebraucht. Brambach (Das Ton-system und die Tonarten des christl. Abendlandes, S. 39) bringt die Bezeichnung Parapteres in Verbindung mit dem mittelgriechischen πανπερορῶ „Flügel eines Kirchengebäudes“ und deutet so die toni parapteres als „Flügel- oder Seitentonarten“; er erinnert an die Toni medii des Berno Augiensis (Gerbert II, 73a), eine Deutung, die durch unsere Leipziger Handschrift bestätigt wird, die sie ebenfalls toni medii nennt. Vergleicht man diese Angaben der theoretischen Quellen mit denen der praktischen, den erhaltenen Gesangbüchern oder auch nur den Tonarien, den Katalogen der Gesänge, die nach den Tonarten geordnet sind, so lassen sich in der Tat Gesänge namhaft machen, bei denen weder der Ambitus noch die Finalis eine Einreihung in eine der acht regelmäßigen Tonarten gestatten. Gleich das erste Beispiel einer „Paracter“-Tonart, die Ant. *Nos qui vivimus*, ist mit ihrer eigenartigen Psalmodie als tonus peregrinus im ganzen Mittelalter und bis heute in Gebrauch; man kann sie als Moll-Melodie auffassen, nur kommt man dann mit der Finalis der Antiphone in einige Schwierigkeit. Das zweite Beispiel einer „Paracter“-Tonart, die Ant. *Crucem tuam*, gehört einer Gruppe von Gesängen an, die sicher nicht römisch-gregorianischen Ursprunges sind, vielmehr unmittelbar oder mittelbar über die gallikanische oder spanische Liturgie nach Byzanz weisen; sie werden noch heute zur Kreuzverehrung in den Improperien des Karfreitags gesungen. Die dritte „Paracter“-Antiphone der Leipziger Handschrift, Ant. *Et respicientes*, aus der Osterliturgie, offenbart in den praktischen Quellen die Besonderheit, daß sie bald im III. Ton mit E, wie heute, bald im VIII. mit g schließt. Die vierte, Ant. *O mors ero mors tua*, hat eine vielgebrauchte, sehr alte, vielleicht der Einführung des ausgebildeten Oktoechos voranliegende Singweise (vergl. meine Einführung in die greg. Melodien, III, S. 91 und 310 ff.), die ebenfalls sich nicht mit der Achttonartentheorie deckt, da sie sich auf keinem von deren Finaltönen unterbringen läßt. Sie schließt mit a: will man sie aber auf der Unterquarte E notieren, so ergibt sich an einer Stelle der Ton fis.

Noch andere Fragen theoretischer Art und solche der handschriftlichen Überlieferung lassen sich an diese Beispiele für die „Paracter“-Tonarten wie auch an diese selbst knüpfen. Auf sie soll hier nicht eingetreten werden: immer wieder reizt aber das Verhältnis der theoretischen, vom Osten her übernommenen Tonarten zur lebendigen Musikübung, die nicht in allem fremder Import war, zur wissenschaftlichen Erörterung, wie auch die Versuche, die gemacht wurden, um beide in Einklang zu bringen.

⁵⁾ Vergl. W. Mühlmann, Die Alia musica. (Leipziger Dissertation, 1914, S. 46.)

Der tonale Charakter gregorianischer Rezitative

von Ilmari Krohn

Beim Baseler Musikwissenschaftlichen Kongreß 1924 wurde von mir eine Darlegung über die *Kirchentonarten* vorgeführt (Bericht, S. 220 bis 230). Ich versuchte darin, dem Wesen der archaischen Tonalitäten auf den Grund zu gehen. Die Ergebnisse faßte ich in folgende Thesen zusammen (S. 228):

1. Die Kirchentonarten sind auf denselben allgemeingültigen *tonalen Grundgesetzen* aufgebaut, wie Dur und Moll.

2. Sie unterscheiden sich von diesen und untereinander nur durch *archaische Stilisierung* mittels gewisser melodischer Nebenmomente.

3. Diese Nebenmomente sind zweierlei:

- a) *Schlußton* auf der Dominante oder Dominantquinte (statt der Tonika).
- b) *Erhöhte* IV. Stufe in Dur, bzw. VI. Stufe in Moll, neben oder statt der leitereigenen (Vermeidung des Leittons in Moll vorausgesetzt).

In eingehender Weise besprach ich das Verhältnis des Systems der acht Kirchentonarten zu den gregorianischen Psalmtönen (einschließlich des Tonus peregrinus), sowie die Beziehungen der Psalmtöne zu *drei rezitativen Urtypen*, die wiederum in den einfachen gregorianischen Grundrezitativen vorherrschen (S. 225). Bei den letztgenannten aber verzichtete ich, wegen des knappen Raumes innerhalb der Kongreßverhandlungen, auf eine ausführliche Klarlegung und begnügte mich mit der Feststellung der Endergebnisse (S. 224), nämlich der Behauptung, in wie vielen von den zirka 170 Rezitativen der *Mittelton*, und in wie vielen der *Kadenzton* auf die Dur- oder Molldominante, auf die Dur- oder Molltonika und auf die Dominantquinte in Dur oder Moll kommt.

Diese Behauptung scheint nicht wenig vermessen angesichts der allgemeinen Ansicht über die Unzuträglichkeit der genannten tonalen Begriffe in betreff der gregorianischen Melodik. Sie wird aber durch das Eingeständnis gemildert, daß hier, wie überhaupt bei Melodien von geringem Ambitus, oft zwei oder mehrere tonale Auffassungen möglich sind, wodurch das genannte Ergebnis nur den Anspruch erhebt, die wahrscheinlichste derselben festzustellen.

Den Beleg ins einzelne versprach ich aber bei anderer Gelegenheit vorzuführen (S. 224). Das soll nun hier unternommen werden.

Als Material dienen 173 in *Peter Wagners Gregorianischer Formenlehre* (1921) abgedruckte Beispiele rezitativer Melodien, deren Einteilung, gemäß der Formung ihrer Kadenzen, schon von Wagner aufgestellt ist, von mir nur noch mit einer zugefügten Kategorie ergänzt (S. 223 — 224).

Demgemäß erscheint der letzte Akzentton entweder auf dem *Mittelton* oder davon *aufwärts* oder *abwärts*. Im ersterwähnten Fall sondert sich noch diejenige Formung ab, bei welcher die *vorhergehende* unbetonte Silbe tiefer liegt und *nach* dem Akzentton die Tonhöhe meistens weder steigt noch fällt. Sonst folgt auf den Akzentton stets entweder ein Steigen oder Fallen der Tonhöhe, meistens ein Fallen; nur wenn der Akzentton selber abwärts geführt ist, folgt meist ein Steigen. Graphisch veranschaulichen wir diese Kadenzformungen in folgender Weise¹⁾:

- I. — — \ oder — — / II. — \ / oder — \ / —
 III. — / \ oder — / / IV. — \ oder — \ / oder — \ \

Diese Hauptkategorien lassen sich folgendermaßen in *Unterarten* einteilen:

I, a. — — \

Sekunde abwärts, entweder Ganzton (subtonal) oder Halbton (subsemitonal).

Der *Ganztonschritt* läßt vier verschiedene tonale Auffassungen zu²⁾: *d Dq*, *Dq T*, *dq t* und *t D*. Eine fünfte Möglichkeit (*D S*), die sich konstruieren läßt, ist hier ausgeschlossen, da eine *S-Kadenz* in archaischer Melodik undenkbar ist. Auf das zu behandelnde Material angepaßt, verteilen sich die tonalen Möglichkeiten nach meiner Auffassung folgendermaßen:

I, a, 1: *d Dq*. Wagner: *Gregorianische Formenlehre*, S. 42 (*Punctus circumflexus*), 46 (*Sic flecte longas*), 53 (*hinc laetetur*), 55 (*per Dominum . . . tuum*), 92 (I. Psalmton: *Eructavit*).

I, a, 2: *Dq T*. S. 100 (VII. Ps.: *Septimus . . . respicit*).

I, a, 3: *dq t*. S. 64 (*Pater . . . coelis, [untere Reihe]*), 91 (*Tonus novissimus: Afferte . . . Dei*).

I, a, 4: *t D*. S. 34 (*Gloria . . . Alleluja*), 62 (*Praeceptis . . . moniti*), 63 (*. . . saeculorum*, B), 65 (*Sed . . . malo*, B), 66 (*. . . saeculorum*), 68 (*praeteritis . . . futuris, . . . Maria*), 71 (*. . . saeculorum*), 100 (IV Ps.: *Quartus . . . ascendit*), 449 (*Pax . . . vobiscum*).

Aus dem Zusammenhange geht hervor, daß an die Formeln 1 und 3 sich oberhalb ein Halbton anschließt (*supersemitonal*), an die Formeln 2 und 4 ein Ganzton (*supertonal*). Untereinander aber würden sich beide Formelpaare nur durch phonographisch-akustische Untersuchungen bestimmt unterscheiden lassen, indem sich in den Formeln 1 und 4 ein sogenannter kleiner Ganzton (¹⁰/₉) befindet, in den Formeln 2 und

¹⁾ Die graphischen Zeichen bezeichnen hier zunächst nur allgemein beliebige Steigen oder Fallen der Tonhöhe, bzw. Verweilen derselben auf gleicher Stufe. Weiterhin, bei Sonderung der verschiedenen Unterarten, bedeutet der schräge Strich eine *Sekunde* (/\), der kreisförmige eine *Terz* (C ^), der Winkel eine *Quarte* (∩ ∩), der doppelte kreisförmige eine *Quinte* ({}).

²⁾ Bedeutung der tonalen Zeichen: Durtonika *T*, Molltonika *t*, Durdominante *D*, Molldominante *d*, Dominantquinte in Dur *Dq*, Dominantquinte in Moll *dq*, Subdominante in Dur *S*, Subdominante in Moll *s*.

3 ein großer Ganzton ($\frac{9}{8}$). In Ermangelung desselben muß nur festgestellt werden, daß als Mittelton die d dem Gehör leichter erfaßlich ist als die dq , ebenfalls die t leichter als die Dq , wenn nicht andere Kriterien das Gegenteil erweisen. Als solche erwähnen wir das Auftreten der Quarte $d-t$ bei der Formel 3 (in der Formel 1 würde dieselbe um ein Komma zu eng ausfallen, $t-Dq$), sowie bei der Formel 2 eine weiterhin folgende Kadenz auf der dq , um einen Halbton tiefer (in der Formel 4 würde dieselbe auf die chromatisch erhöhte IV. Durstufe, $\overset{+}{S}$, gelangen, die nur als Zierton, nie als Kadenz zu erfassen ist).

Der *Halbtonschritt* läßt nur eine tonale Auffassung zu: $T\ dq$. Eine zweite Möglichkeit ($S\ d$) ist deshalb ausgeschlossen, weil ein S -Mittelton archaisch undenkbar ist.

I, a, 5: $T\ dq$. S. 42 (Tonus communis: flexa), 56 (*Pax vobis*), 57 (Tonus ferialis: flexa), 109 (*domus barbaro*).

Varianten zu den Formeln I, a, 1—5 ergeben sich durch vorhergehende stufenweise Hebung oder Senkung der Tonhöhe:

— / \ \ oder — \ \ / / \

I, a, 6 (Var. zu 1): S. 35 (*et in Amen*).

I, a, 7 (Var. zu 2): S. 32 (*Diviserunt mea*).

I, a, 8 (Var. zu 3): S. 32 (*In pace ipsum*), 71, 73, 76, 78 (Punctum), 80 (*in perseveret*).

I, a, 9 (Var. zu 4): S. 40 (*Dicit omnipotens*).

I, a, 10 (Var. zu 5): S. 32 (*In pace ejus*).

I, b. $\overset{+}{-} \curvearrowright$

Terz abwärts (kleine oder große).

Die *kleine Terz* läßt vier tonale Auffassungen zu, von denen eine ($S\ Dq$) sowohl archaisch als akustisch undenkbar und wiederum eine ($T\ t$) im Material nicht vertreten ist. So bleiben nur zwei übrig: $D\ d$ und $Dq\ dq$.

I, b, 1: $D\ d$. S. 32 (*Benedicam tempore*, [mit erhöhter IV. Durstufe]), 42 (Tonus solemnis: flexa), 55 (Ton der Horae), 87 (*Domine festina*), 97 (V Ps.: *laudate excelsis*).

I, b, 2: $Dq\ dq$: S. 60 (*Et tentationem*).

Die *große Terz* läßt drei Auffassungen zu, von denen eine ($t\ S$) archaisch undenkbar und eine ($dq\ D$) nicht vertreten ist. Somit bleibt nur: $d\ T$.

I, b, 3: $d\ T$. S. 40 (Punctus circumflexus).

Varianten zu den Formeln I, b, 1—3 ergeben sich durch Teilung des Terzenschrittes in zwei Sekundschritte: $\overset{+}{-} \backslash \backslash$

I, b, 4 (Var. zu 1): S. 101 (V Ps.: *sed dissimilis*, [der liqu. Endton nicht einbezogen]).

I, b, 5 (Var. zu 2): S. 55 (Kollekte: *Deo gratias*), 253 (*Dominus nobiscum*, I).

I, b, 6 (Var. zu 3): S. 92 (*Speciosus hominum*, *Propter justitiam*), 100 (VI Ps.: *Sextus imponitur*).

I, c. — $\neg$

Quarte abwärts.

Die *reine Quarte* läßt sechs Auffassungen zu, von denen zwei (*S T*, *s t*) archaisch undenkbar und zwei (*D Dq*, *d dq*) nicht vertreten sind. Es bleiben nur zwei: *T D* und *t d*.

I, c, 1: T D. S. 41 (*Punctum versus* II und III).

I, c, 2: t d. S. 38 (*sic autem punctum*, *Punctum versus*), 89 (I Ps.: *et . . . amen*), 91 (*Benedictus . . . Israel*).

Hierzu gesellt sich eine Variante, worin der Quartenschritt stufenweise ausgefüllt ist: $\frac{\cdot}{\cdot} \backslash \backslash \backslash$

I, c, 3 (Var. zu 2): S. 92 (*Saeculorum amen*, II).

I, d. $\frac{\cdot}{\cdot} \searrow$

Quinte abwärts.

Die *reine Quinte* läßt dieselben Auffassungen zu wie die Quarte, als Umkehrung derselben. Vertreten sind: *D T* und *dq d*.

I, d, 1: D T. S. 32 (*Per . . . nostrum*), 41 (*Punctum versus*, V und VI), 42 (*Tu . . . nobis*, *Tonus communis: Punctum*).

I, d, 2: dq d. S. 41 (*ut . . . pura*, *Punctum versus*, IV).

Die Auffassung *Dq D* (statt *D T*) verbietet sich hier wegen des Leiteitons zum oberen Intervallton; derselbe erscheint allgemein in Verbindung mit der *D* (als erhöhte IV. Durstufe), aber mit der *Dq* (als erhöhte I. Durstufe) verbunden ist er archaisch undenkbar. Ebenfalls verbietet sich hier die Auffassung *d t* (statt *dq d*) wegen des um eine Halbtonstufe höheren (zweiten) Mitteltons. Derselbe würde, mit der *d* verbunden, auf die *S* geraten.

Eine Variante entsteht durch gezackte Teilung des Quintenschrittes:

$\frac{\cdot}{\cdot} \neg / \searrow$

I, d, 3 (Var. zu 1): S. 41 (*Punctum versus*, I), 42 (*Tonus solemnis: punctum*).

I, e. $\frac{\cdot}{\cdot} /$

Sekunde aufwärts.

Als *Ganztonschritt* erscheint nur: *Dq d*. Die übrigen Möglichkeiten (*T Dq*, *D t* und *t dq*) sind nicht vertreten.

I, e, 1: Dq d. S. 97 (VII Ps.: *Laudate . . . coelis*).

Als *Halbtonschritt* erscheint: *dq T* (*d S* ist archaisch undenkbar).

I, e, 2: dq T. S. 44 (*Numquid . . . meo*).

I, f. $\frac{\cdot}{\cdot} / /$

Zwei Sekundschritte aufwärts.

I, f, 1: d D. S. 51 (*sic . . . interrogatio*).

Übrige Auffassungen (*T d*, *D dq*, *t T*, *dq Dq*) sind nicht vertreten oder (*S t*, *Dq S*) sind archaisch undenkbar.

II, a. — \ / oder — \ / —

Ganzton- oder Halbtonsenkung vor dem Akzentton.

Von den tonalen Möglichkeiten des Ganztonschrittes sind drei vertreten: $t D t$, $dq t dq$, $d Dq d$. Die übrigen sind entweder archaisch undenkbar ($D S D$) oder nicht vertreten ($Dq T Dq$).

II, a, 1: $t D t$. S. 68 (*Libera . . . malis*), 71 (*Et . . . tuo*), 449 (*Et . . . tuo*).

II, a, 2: $dq t dq$. S. 77 (*Dominum . . . Christum*), 78 (Trier.: *Mediatio*), 93 (III Ps.: *Deus . . . da*).

II, a, 3: $d Dq d$. S. 43 (*Epistolarum conclusio*), 46 (Zisterz.: *Et . . . tuo*), 53 (*Dominus vobiscum*, Anm.: *Et . . . tuo*), 55 (*Et . . . custodi*).

Es folgen Varianten mit vorhergehender Hebung der Tonhöhe:

II, a, 4 (Var. zu 1): S. 91 (*Benedicta . . . mulieribus*, *Quia . . . suae*).

II, a, 5 (Var. zu 2): S. 76 (*Mediatio*), 77 (*Mediatio*).

Die Senkung um einen Halbton ist nur einmalig vertreten: $T dq T$, und auch da nur nach vorhergehender Hebung der Tonhöhe.

II, a, 6: $T dq T$. S. 97 (III Ps.: *Laudate . . . coelis*).

II, b. — ∪ ∩

Senkung um eine (kleine) Terz.

Vertreten ist nur die Auffassung: $D d D$ (die von manchen vielleicht lieber als $T t T$ empfunden wird). Von den übrigen ist die eine ($S s S$) archaisch undenkbar, die andere ($Dq dq Dq$) hier nicht vertreten. Die große Terz fehlt gänzlich in diesem Zusammenhang.

II, b, 1: $D d D$. S. 100 (III Ps.: *Tertium . . . medio*).

Eine Variante hierzu enthält nach dem Akzentton eine Hebung:

— ∪ ∩ / \

II, b, 2 (Var. zu 1): S. 36 (*Deus . . . intende*, I).

Weitere Varianten entstehen durch stufenweise Ausfüllung entweder des abwärts oder des aufwärts gerichteten Terzenschrittes:

— \ \ ∩ oder — ∪ / /

II, b, 3: $D \overset{+}{S} d D$. (Var. zu 1): S. 42 (*Tonus solemnis: Metrum*), 55 (*Horae: qui . . . Deus*), 87 (*Deus . . . intende*).

II, b, 4: $T dq t T$. S. 57 (*miserationis operatio*, *Punctum principale*). Hierbei ist auch die große Terz vertreten: $d Dq T d$.

II, b, 5: $d Dq T d$. S. 40 (*Punctus elevatus*), 86 (*Domine . . . tribulant me*).

Die Teilung des Terzenschrittes aufwärts ist nur einmalig vertreten: $Dq dq T Dq$.

II, b, 6: $Dq dq T Dq$. S. 262 (*Sancta . . . nobis*, I).

III, a. — ′ \

Ganztonschritt abwärts nach gehobenem Akzentton.

Von den tonalen Möglichkeiten sind nur zwei vertreten: *D t D*, *t dq t*. Von den übrigen ist eine archaisch undenkbar (*S D S*), die anderen fehlen (*T Dq T*, *Dq d Dq*).

III, a, 1: *D t D*. S. 93 (II Ps.: *Non sermones*), 94 (V Ps.: *In me*), 97 (II, V und VIII Ps.: *Laudate coelis*).

III, a, 2: *t dq t*. S. 64 (*audemus dicere*), 66 (*audemus dicere*), 91 (*Et nobis*), 94 (IV Ps.: *Non sermones*), 97 (IV Ps.: *Laudate coelis*), 451 (*Et hominibus*).

Variante mit fortgesetztem Sinken der Tonhöhe um eine Terz:

— ′ \ ∘

III, a, 3 (Var. zu 1): S. 100 (II Ps.: *Secundum medio*, V Ps.: *Quinti similis*, VIII Ps.: *Octavus medio*).

Ein *Halbtonschritt* ist nur in dem Fall vertreten, daß der Akzentton nach vorhergehender Senkung sich um eine Terz erhebt: — \ (′ \

III, a, 4: *dq t T dq*. S. 93 (III Ps.: *et regis*, [liqu. Endton nicht einbezogen]).

III, b. — ′ /

Halbtonschritt aufwärts nach gehobenem Akzentton.

Vertreten ist nur: *d—D*.

III, b, 1: *d S⁺ D*. S. 51 (*sic duo puncta*, *sic finis*).

IV, a. — \

Senkung des Akzenttons um eine Sekunde (Ganz- oder Halbton).

Vom *Ganztonschritt* ist nur: *d Dq*, vom *Halbtonschritt* nur: *T dq* vertreten.

IV, a, 1: *d Dq*. S. 32 (*Audivi dicentem*), 46 (*secundum Matthaeum*).

IV, a, 2: *T dq*. S. 49 (*secundum Matthaeum*).

Eine Variante bildet sich durch Hinzufügung einer Hebung: — \ / \

IV, a, 3 (Var. zu 1): S. 53 (Anm. 2, nach dem Gloria: *Dominus vobiscum*).

Weitere Varianten entstehen durch vorhergehende Senkung um eine Terz, so daß der Akzentton sich von da wieder um eine Sekunde aufwärts hebt:

— ∘ ′ / oder — \ \ /

IV, a, 4 (Var. zu 1): S. 60 (*audemus dicere*), 86 (*multi . . . me*).

IV, a, 5 (Var. zu 2): S. 70 (*Domine . . . Deus*, II), 71 (Praef.: erste Periode), 73 (Mediatio).

Auch diese Formung läßt sich mittels Hinzufügung einer Hebung erweitern: — \ \ / / \

IV, a, 6 (Var. zu 1): S. 92 (I Ps.: 4. *Saeculorum amen*), 97 (I Ps.: *laudate . . . excelsis*), 101 (I Ps.: *psalles in directum*).

IV, b. — \ /

Sekunde aufwärts vom Akzentton.

Vertreten sind alle tonalen Möglichkeiten, außer einer (*S d S*), die archaisch undenkbar ist. Der *Ganzton* erscheint in folgenden Formungen: *d Dq d*, *Dq T Dq*, *dq t dq*, *t D t*.

IV, b, 1: *d Dq d*. S. 42 (Punctus elevatus), 46 (*In illo tempore*, I, II), 51 (*Sic . . . comma*), 97 (I und VI Ps.: *Laudate . . . coelis*), 441 (*Kyrie eleison*, I und II).

IV, b, 2: *Dq T Dq*. S. 43 (Punctus interrogativus).

IV, b, 3: *dq t dq*. S. 64 (*Pater . . . coelis*, [obere Reihe]), 70 (domin.: *Pater . . . Deus*), 80 (*qui tecum . . . Deus*), 94 (III Ps.: *et . . . vellus*).

IV, b, 4: *t D t*. S. 63 (*Per . . . saeculorum*, A), 230 (*Exultet . . . coelorum*, II).

Der *Halbton* findet sich in Verbindung mit der *T*, sowie (mittels chromatischer Erhöhung) mit der *D*: *T dq T* und *D ⁺S D*.

IV, b, 5: *T dq T*. S. 56 (*Oremus*, I).

IV, b, 6: *D ⁺S D*. S. 36 (engl.: *Deus . . . intende*).

Varianten entstehen durch vorhergehende noch tiefere Senkung:

— ∪ / / oder — \ \ / /

IV, b, 7 (Var. zu 2): S. 262 (Münch. *Agnus . . . mundi*).

IV, b, 8 (Var. zu 1): S. 40 (Punctus interrogativus), 92 (I Ps.: 3. *Saeculorum amen*).

IV, b, 9 (Var. zu 6): S. 42 (Tonus communis: Fragepunctum).

IV, c. — \ \

Sekunde abwärts vom Akzentton.

Vertreten sind hier: *d Dq T*, *dq t D* und *Dq T dq*.

IV, c, 1: *d Dq T*. S. 60 (*Praeceptis . . . moniti*), 92 (*Lingua . . . scribae*), 97 (VI Ps.: *laudate . . . excelsis*), 100 (I Ps.: *Dixit . . . meo*), 101 (VI Ps.: *sed . . . deponitur*).

IV, c, 2: *dq t D*. S. 62 (*Pater . . . coelis*), 64 (*Adveniat . . . tuum*, [untere Reihe]), 66 (*Pater . . . coelis*), 71 (*Dignum . . . est*), 94 (III Ps.: *Coram . . . Aethiopes*), 109 (Tonus peregr.: *in . . . Aegypto*).

IV, c, 3: *Dq T dq*. S. 97 (VII Ps.: *laudate . . . excelsis*), 101 (VII Ps.: *sed . . . despicit*, [liqu. Endton nicht einbezogen]).

IV, d. — ' ∩

Terz abwärts vom Akzentton.

Vertreten ist nur: *t D d*.

IV, d, 1: *t D d*. S. 58 (*qui coelis*), 451 (*Gloria Deo, bonae voluntatis*).

Eine Variante entsteht durch Ausfüllung des Terzenschritts:

— ' ∩ ∩

IV, d, 2 (Var. zu 1): S. 97 (IV Ps.: *laudate excelsis*), 101 (IV Ps.: *sed cadit*).

Weitere Varianten bilden sich mittels verschiedener Zwischentöne.

IV, d, 3 (Var. zu 1): S. 91 (*in sui*, [liqu. Endton nicht einbezogen]).

IV, d, 4 (Var. zu 2): S. 91 (*afferte arietum*).

IV, e. — ' ∩

Senkung des Akzenttons um eine Terz.

Vertreten ist nur: *D d*.

IV, e, 1: *D d*. S. 50 (*secundum Matthaeum*).

Eine Variante entsteht mittels Ausfüllung des Terzenschritts:

— ' ∩

IV, e, 2 (Var. zu 1): S. 48 (*secundum Joannem*), 97 (III Ps.: *laudate excelsis*).

IV, f. — ' ∩ /

Sekunde aufwärts vom Akzentton.

Bei dieser Formung ist der Terzenschritt ausgefüllt und von den tonalen Fassungen sind drei vertreten: *d Dq T Dq*, *T dq t dq* und *dq t D t*.

IV, f, 1: *d Dq T Dq*. S. 43 (*Punctus versus*).

IV, f, 2: *T dq t dq*. S. 44 (*Lectio Romanos*), 78 (*Mediatio*, II), 80 (*ut diffusa*).

IV, f, 3: *dq t D t*. S. 62 (*sicut nostris*).

IV, g. — ' ∩ \

Sekunde abwärts vom Akzentton.

Hier bleibt der Terzenschritt ungeteilt. Von den tonalen Fassungen ist nur eine vertreten: *D d Dq*.

IV, g, 1: *D d Dq*. S. 97 (VIII Ps.: *laudate excelsis*), 101 (III Ps.: *et precipita*, VIII Ps.: *tali concluditur*).

IV, h. — 7 \

Senkung des Akzenttons um eine Quarte (nebst Sekunde aufwärts).

Von den tonalen Fassungen ist nur eine vertreten: *D Dq d*.

IV, h, 1: *D Dq d*. S. 101 (II Ps.: *sic variabis*).

Dazu gesellt sich eine Variante mittels Teilung des Quartenschritts in Sekunde und Terz:

— \ 7 /

IV, h, 2 (Var. zu 1): S. 97 (II Ps.: *laudate . . . excelsis*).

Zum Schluß stellen wir vergleichshalber noch eine Tabelle auf, worin die angeführten rezitativischen Formungen gemäß der tonalen Lage des *Mitteltons* und des *Kadenztons* geordnet erscheinen:

Mittelton.

- d*. I, a, 1, 6. I, b, 3, 6. I, f, 1. II, a, 3. II, b, 5. III, b, 1. IV, a, 1, 3, 4, 6. IV, b, 1, 8. IV, c, 1. IV, f, 1.
Dq. I, a, 2, 7. I, b, 2, 5. I, c, 1. I, e, 1. II, b, 6. IV, b, 2, 7. IV, c, 3.
T. I, a, 5, 10. I, d, 2. II, a, 6. II, b, 4. IV, a, 2, 5. IV, b, 5. IV, f, 2.
dq. I, a, 3, 8. I, c, 2³). 3. I, e, 2. II, a, 2, 5. III, a, 4. IV, b, 3. IV, c, 2. IV, f, 3.
t. I, a, 4, 9. I, c, 2⁴). II, a, 1, 4. III, a, 2. IV, b, 4. IV, d, 1, 2, 3, 4.
D. I, b, 1, 4. I, d, 1, 3. II, b, 1, 2, 3. III, a, 1, 3. IV, b, 6, 9. IV, e, 1, 2. IV, g, 1. IV, h, 1, 2.

Kadenzton.

- d*. I, b, 1, 4. I, c, 2, 3. I, d, 2. I, e, 1. II, a, 3. II, b, 5. III, a, 3. IV, b, 1, 8. IV, d, 1, 2, 3, 4. IV, e, 1, 2. IV, h, 1, 2.
Dq. I, a, 1, 6. II, b, 6. IV, a, 1, 3, 4, 6. IV, b, 2, 7. IV, f, 1. IV, g, 1.
T. I, a, 2, 7. I, b, 3, 6. I, d, 1, 3. I, e, 2. II, a, 6. II, b, 4. IV, b, 5. IV, c, 1.
dq. I, a, 5, 10. I, b, 2, 5. II, a, 2, 5. III, a, 4. IV, a, 2, 5. IV, b, 3. IV, c, 3. IV, f, 2.
t. I, a, 3, 8. II, a, 1, 4. III, a, 2. IV, b, 4. IV, f, 3.
D. I, a, 4, 9. I, c, 1. I, f, 1. II, b, 1, 2, 3. III, a, 1. III, b, 1. IV, b, 6, 9. IV, c, 2.

Es erscheint demnach in den angeführten 173 Rezitativen

die Molldominante	44 mal als Mittelton,	46 mal als Kadenzton,
die Durdominante	36 " " "	34 " " "
die Molltonika	32 " " "	22 " " "
die Durtonika	18 " " "	23 " " "
die Molldominantquinte	30 " " "	27 " " "
die Durdominantquinte	13 " " "	21 " " "

Die obigen Zahlen weichen unerheblich ab von den in meiner anfangs erwähnten Kongreßdarlegung enthaltenen, die hiermit berichtigt werden mögen.

³) Außer *Benedictus*, S. 91.

⁴) Nur *Benedictus*.

Symbolismus in der Motivik des ersten gregorianischen Credo

von Zdzisław Jachimecki

Im dritten Band seines monumentalen Werkes, „Einführung in die Gregorianischen Melodien“, widmet Peter Wagner zwei Seiten (458—59) der Analyse des *Credo*, mit folgenden Worten den Charakter dieser liturgischen Form bestimmend: „Während weiter die Psalmodie die sämtlichen Verse eines Psalmes in demselben übersichtlichen rezitativischen Ton ausspricht, vollzieht sich die Rezitation des *Credo* in einer ausgesprochenen Formel, die je nach der Ausdehnung des Textes vollständig oder in gekürzter Fassung auftritt... Die Struktur ist diejenige der Psalmodie mit den durch die mannigfache Ausdehnung des Textes gebotenen Erweiterungen.“ Die inhaltsreichen Sätze des vorzüglichsten Choralkenners ermuntern geradezu, die musikalische Gestalt des *Credo*, dieses Grundsteines der katholischen Dogmatik, einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.

Sieben Töne und sieben Silben des ersten nicäisch-konstantinopolitanischen Glaubensartikels, dieses bekannten Anfanges *Credo* von — mit vollem Recht von Peter Wagner so bezeichnet — „granitener Festigkeit“, die die Bewunderung selbst genialer Komponisten neuerer Zeiten (J. S. Bach und Beethoven) zu wecken vermochte, stellen das ungemein wichtige Thema des *Credo* dar, das sich aus zwei Motiven zusammensetzt. Das erste zu den Worten „*Credo*“, bestehend aus den Tönen: *g—e*, das zweite zu den Worten: „*unum Deum*“ aus den Tönen: *d—e—g—a*. Der Ton *f* über „*in*“ bildet eine Verbindung zwischen beiden Motiven. Das *Credo* beginnt, eine Erscheinung, die in den liturgischen Gesängen der katholischen Kirche nicht oft vorkommt, mit einem Tätigkeitswort in der ersten Person der Gegenwart. Betrachten wir den Verlauf des ganzen *Credo*, so können wir feststellen, daß das Motiv zum ersten Wort des Glaubensbekenntnisses weder bei Beginn irgend eines der folgenden siebzehn Verse, noch auch zu Beginn irgend eines Versgliedes auftritt. Wir können folglich behaupten, daß dieses Motiv ausschließlich diesem Anfang vorbehalten blieb; daher wird die Intensität seines Ausdrucks durch mehrmalige Verwendung des Intervalls *e—g* im *Credo* nicht geschwächt, zumal es stets nur gewissermaßen als melodischer Brennpunkt in der Mitte oder am Ende des Verses steht, bisweilen zu zwei- oder auch mehrsilbigen Worten (*Patre, factum, nostram, crucifixus, baptisma, exspecto*). Eine solche Verteilung dieses Motivs in den Bau des *Credo* bedingte allein schon der grammatische Aufbau des Glaubensbekenntnisses, in dem die gleiche Form des Wortes nicht mehr vorkommt. Es sei nämlich bemerkt, daß das griechische „*pisteuo*“, das zu Beginn des Glaubensbekenntnisses und weiter im letzten Artikel steht, im XVI. Artikel des lateinischen *Credo* durch den Ausdruck: *confiteor* ersetzt wurde.

Wenden wir uns nun dem zweiten Motiv des Anfanges des *Credo* zu. Peter Wagner betrachtet es als Zwischenglied zwischen Vorder- und Nachsatz der erweiterten Psalmodieformel. Demzufolge müßte dieses Motiv in jedem längeren, vor allem erweiterten Vers auftreten, anderseits aber müßte es in jedem kürzeren als überflüssig ausgelassen werden. Indessen sehen wir es nicht in den vier Versen des zweiten Artikels, bemerken es dagegen im siebzehnten, aus kaum einem Versglied bestehenden Vers. Ferner können wir feststellen, daß es keineswegs die Funktion eines Zwischengliedes zwischen Medianten des Vordersatzes und dem Initium des Nachsatzes hat, da es ja auch in verschiedenen anderen Kombinationen mit Elementen dieser „*sui generis*“-*Credopsalmodie*, die teils ihm vorangehen, teils ihm folgen, auftritt. Verfolgen wir den Gebrauch dieses Motivs (*d—e—g—a*) in den ersten acht Glaubensartikeln im einzelnen. — Der erste Artikel stellt für sich, wie ein gesondertes Ganzes, die Intonation des *Credo* durch den Zelebranten dar, der die Meßzeremonie einen hohen Platz einräumt. Der musikalische Bau des zweiten Glaubensartikels ist folgender: er beginnt mit dem *Initium* des Nachsatzes, um erst im zweiten Versglied zum *Initium* des Vordersatzes zu gelangen, worauf nach dem dritten Versglied am Ende das *Initium* des Nachsatzes wiederholt wird. Das Fehlen dieses Zwischengliedes, womit Wagner das zweite Motiv des Anfangs des *Credo* bezeichnet, ist hier sehr kennzeichnend. Erst im folgenden Artikel kommt es bei den Worten: *Jesum Christum* vor, worauf es wieder im vierten Artikel fehlt; im fünften hingegen steht es bei den Worten: *Deum verum*. Im sechsten und siebenten Artikel ist es nicht vorhanden. Wir finden es weiter im achten bei den Worten: *Spiritu Sancto*, wobei auf die erste Silbe „*Spi*“ die Note *f* hinzugefügt werden mußte. Wenn wir jetzt die Worte nebeneinander stellen, mit denen dieses Motiv in diesem Teil des *Credo* verbunden ist, überzeugen wir uns, daß sie nur auf Gottvater, Gottsohn und Heiligen Geist Bezug nehmen. Es unterliegt folglich keinem Zweifel, daß ein solcher Gebrauch dieses Motivs nicht einem bloßen Zufall zuzuschreiben ist. Der Komponist des *Credo* hatte entschieden einen klar gefaßten Plan über einen solchen, nicht anderen Bau seiner Schöpfung in diesem Abschnitt.

In den weiteren zehn Artikeln kommt dieses Motiv sechsmal vor. Beigefügt ist es den Worten: (*eti*)*am pro nobis*; (*ter*)*tia die*; *judicare*; *adoratur*; (*re*)*missionem*; (*re*)*surrectionem*. Kein einziges Mal also lehnen sie sich an eine Bestimmung der heiligen Dreieinigkeit. An welches System in der Anpassung an die Worte der Komponist bei Einführung dieses Motivs in diesen Artikeln sich gehalten hat, durch welche Rücksicht auf den Gebrauch des Motivs für die eben genannten Worte er sich leiten ließ, ist schwer zu erraten; nahe liegt die Vermutung, er habe für diesen Teil kein Schema verwendet, da zwischen den erwähnten Worten eine Gemeinsamkeit weder in inhaltlicher noch formaler Beziehung zu eruieren ist. Es genügt jedoch zum Erkennen seines geheimen Gedankenganges die Zahl der Häufigkeit des verwendeten Motivs.

Nur zu gut ist uns bekannt, unter welchem starkem Einfluß der Zahlensymbolik das Mittelalter gestanden ist. Diese Symbolik ist von den Erben der Pythagoräer und Neu-Pythagoräer, des Nikomachus von Gerasa, übernommen. Die theologische Deutung der Zahlen konnte und — man könnte sagen — mußte eine erschöpfende Anwendung im *Credo* finden, dieser Hauptachse katholischer Dogmatik. Wenn für Nikomachus „die Zahl Eins,

der Anfang aller Zahlen und aller Dinge, nicht allein als die Gottheit selbst, sondern auch als die Vernunft, die Form aller Formen, die Harmonie, das Gute, die Glückseligkeit“ galt (Hermann Abert: *Die Musikanschauungen des Mittelalters*, S. 34 f.), so mußte all diese Vorstellungen schon die Intonation des *Credo* selbst versinnbildlichen. Die folgenden Artikeln, den katholischen Glauben weiter entwickelnd, führen weiter diese Symbolik des Nikomachus in Übereinstimmung mit den Begriffen des christlichen Geistes. Das Motiv „unum Deum“, dreimal in den Artikeln drei bis acht vorkommend, nur in Verbindung mit dem Namen der Dreieinigkeit, ruft durch den dreimaligen Gebrauch die Vorstellung „des Urquells alles Guten, der Vollkommenheit auf allen Gebieten“. Und wenn wir zum Schluß des *Credo* kommen und zählen, wie oft überhaupt das Motiv „unum Deum“ gebraucht wurde, können wir feststellen, daß die Zahl Zehn das Symbol des übergöttlichen Gottes, *Theos hypertheos, auto estin autois to pan*, ist.

Die Deutung der *Credokomposition* mit Hilfe von Faktoren, die sich auf die Zahlensymbolik stützen, könnte unberechtigt erscheinen, gewaltsam sogar, wenn nicht zu ihrer Bekräftigung diese Argumente, welche wir soeben kennengelernt, herangezogen werden könnten. Wenn Hermann Abert keine Antwort geben konnte auf die Frage, welche Bedeutung man zum Beispiel der Zahl Zehn in der mittelalterlichen Musik zuschrieb, da die erhaltenen Quellen diese Frage im Dunkeln lassen, — so können wir vermuten, daß wir die Antwort in den Denkmälern mittelalterlicher Musik finden werden, also vor allem im gregorianischen Choral, für dessen Verständnis und ästhetische Würdigung man in gewissen Fällen die hier gezeigte Art der Analyse anwenden muß.

Die zwei späteren *Credo*, im *Graduale Romanum* aufgenommen, und zwar das dritte und vierte, ebenso auch viele andere uns bekannte *Credo* aus dem späteren Mittelalter, ihrem Stil nach zur gregorianischen Musik gehörend, bezeugen, daß das Kompositionsprinzip des ersten *Credo* (und also auch des vereinfachten zweiten) nicht zum Vorbild für die Schöpfungen dieser Form wurde; sie mußten also entweder der Vergessenheit verfallen, oder man räumte ihnen ein ausschließliches Privilegium im Rahmen dieser liturgischen Form ein.

Über den Entstehungsort der großen „Notre Dame-Handschriften“

von Friedrich Ludwig †

An der Erhaltung der Organa und der Conductus des großen Pariser „Notre Dame-Repertoires“ des 12. und 13. Jahrhunderts, dessen Organa den Höhepunkt der mittelalterlichen mehrstimmigen liturgischen Musik bilden, sind bekanntlich gegenwärtig französische Bibliotheken nur in ganz geringem Umfang beteiligt, so reich sonst gerade z. B. die Pariser National-Bibliothek an wertvollsten mittelalterlichen Musikhandschriften anderer Art ist, während in deutschen, italienischen und spanischen Bibliotheken umfangreichste Quellen dieser Kunst und in englischen Bibliotheken wenigstens wichtige Fragmente auf uns gekommen sind. So überliefert die geschichtlich älteste Fassung der verschiedenen Organa-Cyklen die aus St. Andrews in Schottland stammende Handschrift Wolfenbüttel Helmst. 628, die zweite und größte, die nach allgemeiner Ansicht in Frankreich entstandene Handschrift Florenz Laur. 29, 1, die späteste, den Umfang des Organum-Repertoires wiederum etwas beschränkende, die, wie W₁ aus Flacius' Besitz in die Wolfenbütteler Bibliothek gelangte Handschrift Wolfenbüttel Helmst. 1099 und eine weitere, leider anscheinend eine stärkere Verstümmelung aufweisende, die früher dem Kapitel von Toledo gehörige Handschrift, Madrid Bibl. Nac. 20486.

Wo sind diese Handschriften nun entstanden?

Daß die schön und sorgfältig geschriebene, merkwürdigerweise gar keine Benützungsspuren aufweisende, mit interessanten Miniaturen ausgestattete Florentiner Handschrift in Frankreich entstand, wird, wie eben bemerkt, allgemein angenommen. Ein Kenner der Schrift und des Miniaturenschmuckes dieser Zeit wie L. Delisle urteilte 1885¹⁾, daß, wenn der Codex sich auch mindestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Florenz befand (ihn besaß einst Cosimos Sohn Piero de' Medici), er „n'en est pas moins d'origine française, l'écriture et l'enluminure ne peuvent, à cet égard, laisser aucune espèce de doute. L'aspect en est tout à fait semblable à celui des volumes copiés et enluminés chez nous du temps de Philippe le Bel“. Wenn Delisle sich auch in der Deutung der in jüngster Zeit oft beachteten großen ersten dreigeteilten Miniatur stark irrte, indem er in der auf die Weltkugel weisenden ersten Frauengestalt „sans doute l'astronomie“, in der auf vier Kleriker weisenden zweiten „peut-être la rhétorique“ und nun in der neben einem Geiger sitzenden dritten „évidemment la musique“ sah, während in der Tat die musica mundana, humana und instrumentalis gemeint sind, so wird die Kompetenz seines paläographischen Urteils dadurch nicht betroffen. In der

¹⁾ Ann. bull. de la Soc. de l'hist. de France 22, 102.

Tat würde die Entstehung einer derartig umfangreichen Handschrift der großen französischen Kunst dieser Epoche in Italien auch geschichtlich der Erklärung sehr große Schwierigkeiten machen (wenn man nicht etwa bloß annehmen wollte, daß ein französischer Schreiber in bestimmtem Auftrag in Italien ein französisches Original kopierte und so die Handschrift rein äußerlich als in Italien entstanden zu bezeichnen wäre), da im übrigen die italienische Kunst mit einem sehr großen Teil des im Florentiner Codex gesammelten Repertoires geschichtliche Berührung, wenn überhaupt, nur in allerkleinstem Ausmaße zeigt. Es wurde erzählt, daß gelegentlich der Ausstellung „Musik im Leben der Völker“ in Frankfurt am Main 1927, auf der auch diese Handschrift in der Abteilung „Italien“ ausgestellt war, namhafte italienische Gelehrte mündlich auch für italienische *Provenienz* der Handschrift eingetreten seien; zweifellos durchaus mit Unrecht. Auch mein Göttinger Kollege, Graf Vitzthum, den ich um sein Urteil über die Miniaturen auf Grund von Photographien und der Veröffentlichung einer Reihe von ihnen bat, bestätigte mir aus seiner genauen Kenntnis der Miniaturenkunst dieser Epoche heraus, daß die französische *Provenienz* dieser Miniaturen zweifellos erscheint.

Wie für die Florentiner wird auch für die zweite Wolfenbütteler Handschrift, über deren mittelalterlichen Besitzer leider nichts bekannt ist (vielleicht befand sich ein Besitzervermerk auf einem oder mehreren der jetzt fehlenden Blätter, den Flacius dann, wie er oft zu tun pflegte, um die *Provenienz* zu verschleiern, entfernte), französische *Provenienz* anzunehmen sein, da das große Repertoire von Motetten mit französischen Texten, das diese inhaltlich jüngste Notre Dame-Handschrift als einzige unter den Notre Dame-Handschriften im engeren Sinne aufnahm, sprachlich trotz mancher verderbter Stellen doch im allgemeinen so gut überliefert ist, daß eine Entstehung außerhalb Frankreichs wohl kaum in Frage kommt.

Dagegen scheint mir für die beiden anderen großen Codices, als deren ältere Besitzer die Bibliotheken von Toledo und St. Andrews bekannt sind, auch die Entstehung in Spanien und in England nachweisbar zu sein.

Beiden Codices ist gemeinsam, daß ihrem Korpus, das sich im wesentlichen aus dem französischen Hauptrepertoire zusammensetzt, ein Anhang folgt, der ganz oder größtenteils außerhalb dieses Repertoires steht. In der Handschrift von St. Andrews ist es, wie bekannt, ein Zyklus von 47 zweistimmigen Kompositionen für Marien-Messen, also eine umfangreiche Gruppe von Werken, die zum Notre Dame-Repertoire keinerlei Beziehungen hat; sie ist offenbar mindestens zu einem großen Teil auch in England erst komponiert. Im Toledaner Codex sind es zunächst lateinische, und zwar jetzt im Gegensatz zu den Motetten vorher, mit Tenor überlieferte Motetten²⁾, die sich zwar in den Bahnen französischen Motettenstils bewegen und sogar mehrere Clausule des französischen Repertoires als musikalische Quellen benützen³⁾, aber als Motetten größtenteils nicht in Frankreich entstanden

²⁾ Ma 6, 18-28 in meinem Repertorium Org. rec. et Mot. vet. stili, wobei zwei weitere dort noch nicht genannte als Nr. 19 a (mit unleserlichem Anfang) und 22 a noch einzufügen sind.

³⁾ Die auf eine Notre Dame-Clausula zurückgehende Motette Nr. 23 *Doceas hac* die gehört auch dem französischen Hauptrepertoire an. Ferner gehen auf Clausule des französischen Repertoires als Quellen zurück: Nr. 21 *Patrum* auf die Clausula *Patribus* Nr. 1, F f. 121', Nr. 22 a *Mulier misterio* auf die Clausula *Mulierum* Nr. 3, F Nr. 146 und Nr. 18 *Veni vena* auf das bereits

zu sein scheinen, da ihre Motettentexte fast alle im französischen Repertoire fehlen. Daß sie in mehr oder minder großer Zahl in Spanien geschaffen wurden, wird sich zwar kaum beweisen lassen; aber die erst jetzt bekannt gewordene interessante überlieferungsgeschichtliche Tatsache, daß nicht weniger als sechs von ihnen⁴⁾ in der großen um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts im Zisterzienserinnenkloster Las Huelgas bei Burgos geschriebenen Organa-, Conductus- und Motetten-Handschrift wiederkehren, in der das französische Repertoire eine ganze Reihe nachweislich spanischer Erweiterungen und Umarbeitungen erlebte, legt die Annahme sehr nahe, daß die Motettenformen des Anhangs der Toledaner Handschrift, die sich gegenwärtig leider zum Teil in schwer lesbarem Zustand befindet, zum großen Teil auch in Spanien erst entstanden⁵⁾.

Ist diese Annahme zutreffend, so muß, da die Motetten des Anhangs von der Haupthand des Codex geschrieben sind, die ganze Handschrift spanischer Provenienz sein. Manches deutet in der Tat schon in der ganzen Anlage der Handschrift auf periphere, nicht zentrale Entstehung: so die willkürliche Mischung von Conductus und Motetten, das fast gänzliche Fehlen der Tenores bei den Motetten des Hauptkorpus und die dem Original gegenüber reduzierte Stimmenzahl einer großen Reihe von Werken. Daß hier ferner eine Überlieferung des Hoquetus *In seculum*, den „quidam Hispanus fecerat“, noch in Quadrat-Notation, die einzige bisher bekannte Überlieferung eines Hoquetus in Quadrat-Notation, vorliegt, möchte ich im Rahmen der hier dargelegten Beobachtungen auch nicht mehr, wie im Rep. S. 134, als „Zufall“ bezeichnen, sondern jetzt auch als eine weitere in die spanische Provenienz des ganzen Codex gut sich einfügende Einzelheit ansehen. Einen schlüssigen Beweis dafür würden weiter Hispanismen⁶⁾ in der Überlieferung der lateinischen Texte bilden, wie sie im Codex Burgos auf Schritt und Tritt begegnen. Wenn nun auch die Untersuchung der Texte des Toledaner Codex

in Frankreich zu einer französischen und einer anderen lateinischen Motette benutzte Melisma *Et in fines*, bezw. *Et super* Nr. 2, St. V. Nr. 25. Ebenso ist Nr. 20, *O felix puerpera* ein neues lateinisches Contrafactum einer verbreiteten französischen Motette über dem Tenor *In seculum*.

⁴⁾ Nr. 18 [546 a] *Veni vena venie*, 19 *Honor triumphantis*, 21 [400 a] *Patrum sub imperio*, 22 [478 a] *Divinarum scripturarum* über dem Tenor *Filia*, 22 a [376 a] *Mulier misterio* und 25 *Omnipotens fecit grandia*.

⁵⁾ Eine vollständige Ausgabe der Handschrift Burgos durch Higiní Anglès steht unmittelbar bevor. Photographien der Toledaner Handschrift, die ich ebenfalls Mn. Anglès verdanke, entnehme ich die genannten Ergänzungen zu den Angaben meines Repertorioms, bei denen ich mich lediglich auf die die Musik nicht genügend berücksichtigende Beschreibung der Handschrift von Wilhelm Meyer stützen konnte. Da die im Codex unbezeichnet bleibenden Tenores durch die Einsicht in die Photographien und die neu bekannt gewordene anderweitige Überlieferung (außer in Burgos sind zwei Motetten auch in der deutschen Handschrift, München Staatsbibl. lat. 16444 nachweisbar: Nr. 18 *Veni vena* und 20 [148 a] *O felix puerpera*; vergl. A. f. MW. 5, 1923, 193) zum Teil bestimmbar wurden, ist ein großer Teil dieser Motetten nicht mehr in die Gruppe der Motetten mit unbekannten Tenors, [910] — [916] und [952] — [954] meines Rep., sondern in die entsprechenden Tenor-Gruppen, wie oben angegeben, einzuordnen; außer den bereits genannten Motetten auch Nr. 24 *Dominus glorie* über dem Tenor *Domino quoniam* als [134 a] und Nr. 26 *Joanne Yelisabet* über dem Tenor *Johanne* als [383 a].

⁶⁾ Für freundliche Beratung in dieser Hinsicht bin ich meinem Freunde Otto Schumann und Herrn Dr. H. Petriconi in Frankfurt am Main dankbar.

darauffhin⁷⁾ nur ein verhältnismäßig mageres Resultat ergab, so scheint mir doch die Gesamtsumme der folgenden Lesarten entscheidend für die Niederschrift des Codex in Spanien in die Wagschale zu fallen, wenn an sich auch eine Reihe dieser Abweichungen von der gewöhnlichen Orthographie gemein romanisch ist. Der Codex zeigt: *y* statt *i*: *sola mayor omnium* (in *Mens fidem* Anal. hymn. 21, 199), ferner *uyrtute* (*Nulli beneficium* 21, 139), *Dyc Christi* (21, 125), *oley* (*Ex oliva* ed. G. Milchsack, Hymni et sequentiae S. 177) und *reyciat* (*O qui fontem* 21, 53); *d* statt *t*: *vestid* (*Formam hominis* Anal. hymn. 49, 215); Verdoppelung des zweiten Konsonanten in Konsonantenverbindungen: *excelssum* (*Deduc Syon* 21, 142 f.), *sanccitur* (*Flos de spina* 21, 192) und *simpplikes* (*Ypocrite* 21, 202); den Hispanismus *longico* statt *longinquo* (*Salvatoris hodie* 20, 132); *g* statt *j*: *radix gesse* (*Hac in die* ed. Flacius Nr. 100, vergl. Rep. S. 126), *magestatis* (*Gloria in excelsis* Milchs. 171) und *gerachias* (*O qui l. c.*); *h* als Anlaut: *reserans hostia* (*Ave Maria* 21, 187), *hoderis* (*Ad solitum* Flacius Nr. 42), *hodorem* (*Mens l. c.*), *Procurans hodium* (21, 123) und *habicias* (statt *abicias*) und *habundare* (*Frater jam* 21, 210); Unsicherheit im Gebrauch von *sc*, *s* und *c*, und zwar *sc* statt *s*: *exscicato* (statt *exsiccato* in *Mors* (Flacius Nr. 50) und *c* statt *sc*: *inficella cirpea* (statt *in fiscella scirpea* in *Dic l. c.*); Unsicherheit, ob ein einfacher oder Doppelkonsonant zu schreiben ist, und zwar einfacher statt des Doppelkonsonanten: *exscicato* (s. o.), *permetit* (*De Stephani* 21, 195 f.), *redit* (statt *reddit* in *Ex oliva l. c.*), *feret* (statt *ferret* in *Deo confitemini* 49, 224), *aminiculo* (*De monte* Milchs. 162), *oprimi* und *arepto* (*Deduc l. c.*) und *belica* (*Serena virginum* 21, 191 f.) und Doppelkonsonant statt des einfachen: *prevallere* (*De Stephani l. c.*), *stolla* (*Salvatoris l. c.* und *Novus miles* 21, 90), *occulum* (*Ad solitum l. c.*), *callices*, *occulos* und *acculeum* (*Ypocrite l. c.*), *deffi-ciunt* (*Ovibus f. 137'*), *occium* (*Mens. l. c.*), *suppremi* (*Nulli l. c.*) und *appotentem* (statt *a potente* in *Deduc l. c.*); Unsicherheit, ob ein einfacher Konsonant oder eine Konsonantenverbindung zu schreiben ist, und zwar *t* statt *ct*: *lutes* (*Ad celi f. 105'*) und *cunta* (*Flos l. c.*), *v* statt *bv*: *oviam* (statt *obviam* in *Ad solitum l. c.*), *d* statt *dv*: *avaria* (statt *ad varia* in *Serena l. c.*) und umgekehrt *ct* statt *t*: *contrictio* (*Nulli l. c.*) und *fructices* (*Ypocrite l. c.*); *i* statt *e*: *dirivato* (*Mors l. c.*); falsche Wortverbindungen: *Ave maristella* (Milchs. 162), *avaria* (s. o.), *appotentem* (s. o.) und *inficella* (s. o.).

Was endlich an Argumenten für die Entstehung von Wolfenbüttel Helmst. 628⁸⁾ jenseits des Kanals anzuführen ist, habe ich bereits in meiner

⁷⁾ Ich benutzte die Kollation von W. Meyer, soweit sie mir zugänglich war, und freundliche Mitteilungen von O. Schumann. Die in W. Meyers handschriftliche Beschreibung des Codex eingetragenen Kollationen kannte ich seit langem (vergl. Rep., S. 125); weitere Texte sind von ihm in dem einen seiner Handexemplare der *Analecta hymnica* 20 und 21 kollationiert, von denen sich aber leider nur der zweite Band in seinem Nachlaß auf der Göttinger Universitäts-Bibliothek befindet. Die Angaben der Lesarten von G. M. Dreves in den Anal. hymn. sind, wie meist, für exaktere Untersuchungen unbrauchbar.

⁸⁾ Obwohl auch diese Handschrift am Anfang und an anderen Stellen verstümmelt ist, wahrscheinlich wiederum von Flacius selbst, so sind hier doch zwei alte auf St. Andrews, das lange Zeit die kirchliche Metropole Schottlands war, bezügliche Einträge erhalten. Der bekannte Besitzervermerk auf f. 64 „Liber monasterii S. Andree apostoli in Scotia“ und ein Eintrag anscheinend des 14. Jahrhunderts auf f. 172 „Viro venerande discretionis Jacobo clerico sancti Andree Johannes Molendinarius salutem et amorem“ usw.

Darstellung der Musik des Mittelalters in der 2. Auflage des von unserem verehrten Jubilar herausgegebenen Handbuches der Musikgeschichte (1930, S. 220) angedeutet.

Schon J. Handschin hatte 1928 (Z. f. MW. 10, 540) die Ansicht ausgesprochen, daß er die ersten 10 Faszikel und den schließenden 11. Faszikel dieser Handschrift „auf Grund von hier nicht auszuführenden Erwägungen als Denkmäler zweier verschiedener englischer Kreise der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts annehmen möchte“, wobei er sich anscheinend vor allem auf Erwägungen über die Zusammensetzung des Repertoires und die musikalische Ausgestaltung der hier neuen Kompositionen stützt. Daß die Sequenzen und Tropen des 11. Faszikels zum großen Teil sicher nicht in Zentralfrankreich entstanden sein können, ist augenscheinlich. J. Handschin weist a. a. O., S. 519 (und 526 f.), z. B. mit Recht darauf hin, daß der Beginn der sowohl im Korpus wie im Anhang vorkommenden Sanctus-Melodie zum *Sanctus Sanctorum exultatio* (f. 24') und *De virgine nato* (f. 212'), die von der übrigen Tradition (*ccaaG F*, *cdcaaG F*, *ccaaF F*, *caFGF F* und ähnlich) abweichende englische Variante: *hcaaG F* zeigt, wie sie noch heute in England gesungen wird (vergl. z. B. The Plainsong of the Mass, 1. The Ordinary, Her. von der Plainsong and Mediaeval Music Society⁵ 1906, S. 22, Nr. 5), und er sieht mit Recht in der gelegentlichen Durchsetzung des Notre Dame-Repertoires des Hauptteiles der Handschrift mit mehrstimmigen Tropen eine dem Zentralfranzösischen dieser Epoche entgegengesetzte „Sonderart“.

Bei einem erneuten genaueren Studium der Handschrift waren mir schon vor dem Erscheinen dieses Aufsatzes eine Reihe weiterer bisher nicht beachteter und auch von Handschin nicht erwähnter, ebenfalls spezifisch englischer Eigentümlichkeiten in der Notation der Handschrift aufgefallen, die keinen Zweifel mehr an der englischen Entstehung lassen. In die Quadratnotation des Codex mischen sich bisweilen (im Hauptteil nur in dem von einer der Haupthände geschriebenen Conductus *Magnificat anima*, f. 131, und dem am Schluß des 2. Clausule-Faszikels vom Schreiber dieses Faszikels zugefügten Conductus *Rose nodum*, f. 62 und 62'; im 11. Faszikel von f. 201 an sehr häufig in vielen Sequenzen und Tropen) mensurale Formen, und zwar die Brevis-Form in der insularen rautenförmigen, nicht in der kontinentalen quadratischen Gestalt; ebenso sind die überaus kräftigen *b*- und *#*-Formen speziell für England charakteristisch, wie jedes Durchblättern der großen Faksimile-Ausgaben englischer mittelalterlicher Musikhandschriften zeigt, während die französischen Schreiber feinere Formen anzuwenden pflegen; auf gewisse Eigentümlichkeiten der Ligaturen- und Plica-Schreibung, die ebenfalls zu den Spezifika der insularen Notation gehören, hoffe ich bei Gelegenheit an anderer Stelle eingehen zu können; endlich ist die häufige Verwendung allein von *b* als Schlüssel (ohne einen weiteren *c*- oder *F*-Schlüssel) gleichfalls eine bis in die modernen englischen Ausgaben liturgischer Melodien bewahrte speziell englische Eigentümlichkeit.

Durch den Nachweis, daß die Handschriften von St. Andrews und Toledo nicht nur zum alten mittelalterlichen Besitz dieser Chöre gehörten, sondern auch in England (oder Schottland) und in Spanien entstanden, gewinnen wir eine ganz neue Einsicht in die ungeheuer weite Verbreitung der Organa und der Conductus der Notre Dame-Kunst in Westeuropa, die, wie wir hier sehen, lange auf das Lebendigste von Schottland bis Kastilien gepflegt wurde.

Der Organum-Traktat von Montpellier¹⁾

von Jacques Handschin

Der Organum-Traktat von Montpellier? Nicht der von Mailand? Nein, es handelt sich in der Tat nicht um den bekannten Mailänder Traktat, sondern um einen bisher unbekannten kleinen Traktat, der in der Handschrift Montpellier, Fac. de méd. H 384 auf f. 122—123 im Anschluß an Stücke aus dem „Dialogus Odonis“ und Guidos Micrologus von einer Hand des 12. Jahrhunderts aufgezeichnet ist. Indem ich ihn vorläufig als Organum-Traktat von Montpellier bezeichne, will ich nichts über seine Herkunft ausgesagt haben. Die Handschrift selbst — deren musikalisch-musiktheoretischer Teil übrigens nur die Blätter 113—126 umfaßt — scheint südfranzösischer Herkunft zu sein; wenigstens stehen auf f. 125—126 aquitanische Neumen etwa aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts²⁾.

Hier folge der Text unseres Traktats.

Diaphonia duplex cantus est; cuius talis est diffinitio. Organum est vox sequens praecedentem sub celeritate diatessaron vel diapente. Quorum, scil. praecedentis et sequentis voces fit copula aliqua decenti consonantia.

Si quis ergo organum componere desiderat, duas ultimas voces clausulae prius eligat et eas competenter cum cantu iungat, ut ex alia parte cum

¹⁾ Als Abkürzungen benütze ich: CH = E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (1852); G = M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (1784).

²⁾ Bei dieser Gelegenheit ein paar Worte über den (bekanntlich von Danjou und Morelot entdeckten, von CH., p. 225 ff., veröffentlichten) „Mailänder Traktat“. Der ehemalige Bibliothekar der Ambrosiana A. Ratti hat in der Abhandlung „Manoscritti di provenienza francese nella biblioteca Ambrosiana“ (erschienen in den „Mélanges offerts à M. E. Châtelain“ 1910) festgestellt, daß die den Traktat enthaltende Handschrift Ambr. M 17 sup. zu denjenigen gehörte, welche der erste Bibliothekar der Ambrosiana, A. Olgiato, am Anfang des 17. Jahrhunderts in Avignon erwarb; wir wissen sogar aus Vermerken auf dem Deckblatt und auf f. 1, daß die Hs. in Avignon einem Jurisconsulten namens Antonius Conti gehörte. A. Ratti teilt nun die aus Avignon nach Mailand gebrachten Hss. in zwei Klassen: von den einen wissen wir nicht, woher sie nach Avignon kamen, von den anderen wissen wir es. M 17 sup. zählt Ratti zur ersten Gruppe. Doch fiel mir im Jahre 1928 auf f. 1 ein halb verblichener Vermerk auf, der, nachdem ihn der Herr Bibliothekar freundlichst mit einem Reagenzmittel behandelt hatte, folgenden Wortlaut zeigte: Pro collegio Laudunensi; er stammt aus dem 15. bis 16. Jahrhundert. Die Hs. muß also, bevor sie nach Avignon kam, dem Domkapitel in Laon gehört haben. Wie die Niederschrift des Traktats von Montpellier, stammt sie wohl erst aus dem 12. Jahrhundert. — Bezüglich der Berliner Version des „Mailänder Traktats“, welche schon von E. Steinhard (im Archiv für Musikwissenschaft III) in verdienstlicher Weise behandelt wurde, sei bemerkt, daß die Hs. (Berlin theol. lat. 4^o 261) wohl aus der Wende des 13. und 14. Jahrhunderts stammt (der von Steinhard vermißte Hinweis auf die Jahreszahl 1292 steht tatsächlich auf f. 20'), und daß der Schriftcharakter deutlich auf italienische Provenienz weist.

cantu veniant. Postea primam vocem organi, i. e. inceptionem ponat cum cantu vel inferius in diapason vel superius vel in eadem vel in quinta (f. 122 v.) vel in quarta, aliquando et in tertia vel sexta. In secunda autem vel septima voce a cantu nunquam erit organum quia male sonat. Medias autem voces inter primam et ultimas duas praelectas ponat in quinta vel tertia vel sexta; sed frequentius in quarta vel quinta, quia pulchrius sonat.

Aliquando pro D, E, F quae sunt finales accipimus a, b, c causa necessitatis, quia D ditonum non habet descendendo quem habet sua affinis a. Finalis vox sic notet principium, quasi aliquis colorum esset ductus a finali usque ad principium.

In quacumque voce cantus incipiat, organizator sit in eadem superius vel inferius vel in quinta vel in quarta, aliquando in tertia vel sexta. His modis organizator cantum sequatur, donec cum illo iungatur. Sed quando voluerit, cum cantu copulare poterit; sed clausulam ultra octo voces ire non licet. In ultimis autem duabus vocibus naturam non consideret, sed, ut aptius poterit, cum cantu copulet.

Si duae tantum sint voces in clausula, non nisi copulatio est ibi, ut:
C D E D DC D
A—MEN. A—MEN. Si tres voces, inceptio et copulatio, ut: A—MEN.

GF D
A—MEN. Si quatuor, est ibi inceptio et una vox organalis et clausula
DAC D DFE D
(copula!), ut: A—MEN. A—MEN. Si quinque, est ibi inceptio et duae

DE DCD aꝝ GFD
voces organales et clausula (copula!), ut: A—MEN. A—MEN. Si sex, est
DFE DCD dca GFD

ibi principium et tres organales et copula, ut: A—MEN. A—MEN. Si septem, est ibi principium et quatuor organales et duae quae copulantur, ut:
DGFED Aꝝ dꝝaGa FG

A—MEN. A—MEN. Si vero sint octo, est inceptio quae semper est cum cantu vel in quarta vel in quinta, aliquando et sexta vel tertia, ut superius dictum est, et sunt quinque organales quae semper sunt in quinta vel quarta vel tertia vel sexta et duae ultimae quarum penultima respicit cantum, ut ultima convenienter cum cantu iungatur. Nam considerandum est, ne taliter organales voces a cantu (f. 123 r.) sequestrentur, ut ad cantum copula reverti nequeat. Et sic debet ordine fieri, quod nec nimis spissim nec nimis raro copulationes faciamus, sed examussum ac temperate

DFEDCa CD acGaFe FD
omnia coniungamus. Ultimum exemplum, ut: A—MEN. A—MEN³⁾.

Heben wir zunächst einige Berührungspunkte zwischen unserem Traktat und dem Mailänder hervor. In beiden stimmt die Definition des Organums überein (s. CH p. 230). Dann erinnert an Mailand die von unserem Verfasser durchgeführte Klassifikation der drei Elemente des Organums: die den Schluß bildenden zwei letzten Zusammenklänge, der erste Zusammen-

³⁾ Eine Transkription der Beispiele in Noten biete ich in der Beilage N. 1. Die Verteilung der beiden Textsilben ist übrigens im Original nichts weniger als deutlich. An Emendationen im Text scheint mir, außer dem bereits angemerkten zweimaligen Ersatz von „clausula“ durch „copula“, folgendes nötig: 1. im 4. Absatz dürfte hinter „eadem“ „vel in diapason“ einzuschalten sein; 2. desgl. im 5. Absatz hinter „cum cantu“ „in eadem vel in diapason“; 3. im letzten Beispiel, welches eben den zuletzt besprochenen Fall einer achttönigen „Clausula“ illustriert, ist das erste a durch A zu ersetzen.

klang und die dazwischenliegenden: dabei sieht unser Traktat Absätze von zwei bis acht Zusammenklängen vor, und er spricht die Mahnung aus, man möge die Glieder nicht zu lang noch zu kurz bemessen, damit die Schlußbildung weder zu selten noch zu häufig sei. Wenn der Mailänder Traktat bisher als der erste galt, welcher die gegebene Melodie als Unterstimme behandelt und darüber eine Oberstimme setzt (welche sich indessen gelegentlich mit der Unterstimme kreuzt), so steht dem wiederum unser Traktat nicht fern. In den Beispielen, die er gibt, haben wir wohl die Unterstimme als melodisch primär anzusehen (obgleich diese verschiedenen „Amen“ deswegen nicht liturgischer Herkunft zu sein brauchen). Allerdings: im Text des Traktats ist vorgesehen, die hinzugesetzte Stimme könne zur gegebenen die obere *oder* die untere Oktav nehmen. Leider ist nicht klar, ob damit auf gelegentliche Kreuzungen abgezielt wird (etwa in dem Sinne, wie wir es gleich bei Johannes Cotto sehen werden), oder ob der Verfasser meint, das Organum könne ebensogut Unter- wie Oberstimme sein. Nehmen wir vorläufig letzteres an, so können wir folgende Reihe aufstellen. Guido (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts) behandelt die gegebene Melodie noch als Oberstimme, gestattet aber gelegentliche Kreuzungen. Johannes Cotto, welcher meist dem Ende des 11. Jahrhunderts zugewiesen wird, verhält sich in der Frage indifferent: endet die gegebene Melodie in der Tiefe, so nehme die hinzugesetzte Stimme dazu die obere Oktave, endet sie in der Höhe, dann die untere Oktave, endet sie in der Mittellage, dann den Einklang (G, II, 264); es ist also Sache der Zweckmäßigkeit, welche Stimme an der gegebenen Stelle die höhere ist; vorausgesetzt sind fortwährende Kreuzungen. Unser Traktat würde, wie wir vorläufig annehmen wollen, die hinzugesetzte Stimme sowohl als höhere, wie als tiefere kennen, aber den Kreuzungen abgeneigt sein. Die wohl um 1100 aufgezeichneten Kompositionen aus Chartres 109, die H. M. Bannister in der *Revue grégorienne* I (1911) veröffentlichte, haben die gegebene Melodie prinzipiell eher unten, obgleich sie zahlreiche Kreuzungen zulassen. Der Mailänder Traktat schränkt diese Kreuzungen weiter ein. In den praktischen Denkmälern des 12. Jahrhunderts ist sodann die Stellung der gegebenen Melodie als Unterstimme fest begründet, obgleich auch hier noch Ausnahmen vorkommen.

Ich möchte hier die Bemerkung einfügen, daß wir uns bemühen müssen, beim Aufstellen von Entwicklungsreihen in der Geschichte der Mehrstimmigkeit behutsam vorzugehen und die verschiedenen in Betracht kommenden Gesichtspunkte auseinanderzuhalten. Ein Denkmal, das „fortgeschritten“ in der einen Hinsicht ist, kann in der anderen „zurückgeblieben“ sein. Gehen wir jetzt zu einem anderen Gesichtspunkte über, zu demjenigen des Hervortretens der Gegenbewegung. In dieser Hinsicht dürfte die Linie etwa so verlaufen: Guido, Montpellier, Chartres, Mailand, Cotto (welch letzterer die Gegenbewegung ausdrücklich empfiehlt). Ein weiterer Gesichtspunkt ist der der Durchbrechung des „Note gegen Note“, der Setzung mehrerer Töne in der hinzukomponierten Stimme zu einem Ton der gegebenen Melodie. In dieser letzteren Hinsicht kommen von den angeführten Zeugen überhaupt nur der Mailänder Traktat und Cotto in Frage. In Mailand ist der Hinweis darauf allerdings dunkel⁴⁾, und die beigegebenen

⁴⁾ CH p. 233: die fünfte Art des Organums werde verwirklicht „per multiplicationem oppositarum vocum augendo. vel auferendo“; p. 243: „frangit voces velut princeps“.

Beispiele enthalten keinen Beleg dafür. Deutlicher ist der Hinweis bei Cotto: „quamvis ego in simplicibus motibus simplex organum posuerim, cuilibet tamen organizanti simplices motus duplicare vel triplicare, vel quovis modo competenter conglobare si voluerit licet“ (G, II, 264).

Diesem Satz läßt Cotto ein Beispiel vorausgehen, welches, wie man oft beklagt hat, in der Quelle von Gerberts Abdruck ohne Notation geblieben ist. Dem Text nach müssen wir schließen, daß dieses Beispiel *nicht* mehrere Noten gegen eine setzte, sondern die einfache Art des Organums illustrierte. Dem entspricht in der Tat das Beispiel, daß ich in der Beilage Nr. 2 nach den Handschriften Erfurt Amploniana 8^o, 93 f. 27', ebenda 8^o, 94 f. 22, Karlsruhe, K 505 f. 34, und Leipzig, Univ.-Bibl. membr. 79 f. 113' (eine Kopie der letzteren Handschrift ist in Berlin, Mus. ms. theor. 215) anführe. Die Grundstimme, welche als obere notiert ist, entspricht einer bekannten Antiphone⁵⁾. Es scheint fast unbeachtet geblieben zu sein, daß bereits U. Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1888 das Organumbeispiel aus Cotto nach der Handschrift München St.-B. lat. 2599 (wo es auf f. 92' steht) abdruckte (hier sind im Original beide Stimmen mit Neumen auf einem System aufgezeichnet, die Hauptmelodie mit schwarzer, die hinzugesetzte Stimme mit roter Tinte). Aber dies ist eine andere Kontrapunktierung, eine solche, die mehrere Noten gegen eine setzt und also dem Textzusammenhang nach nicht ursprünglich ist, obgleich sie uns ihrerseits bestätigen mag, daß die darauffolgenden Worte des Johannes eben im Sinne des Setzens mehrerer Töne gegen einen verstanden wurden. Die Münchener Handschrift schießt übrigens auch sonst über das Ziel hinaus: während das kurz vorher angeführte Beispiel Ancilla Christi dem Sinn des Traktats nach nicht mehrstimmig ist, ist es hier mit einer Gegenstimme versehen, wieder im verzierten Organumstil.

Doch nun kommen wir zu einem Gesichtspunkt, von dem aus unser Traktat überraschend „fortgeschritten“ erscheint. Wie bekannt, beginnt in der Theorie erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts die Terz sich als Konsonanz durchzusetzen, aber auch da nur als „unvollkommene“ Konsonanz. Der nicht nur theoretisierende, sondern auch praktisch referierende und daher für uns besonders wertvolle Anonymus IV sagt an einer bekannten Stelle (E. de Coussemaker, *Scriptores* I, p. 358): apud organistas optimos et prout in quibusdam terris, sicut in Anglia, in patria quae dicitur Westcunte (darunter ist wohl das gegen Cornwall zu gelegene Gebiet Salisbury-Exeter zu verstehen), optima concordantiae dicuntur, quoniam apud tales magis sunt in usu. Erst der zu Beginn des 14. Jahrhunderts schreibende Walter Odington streift an den Gedanken, die Konsonanz der Terz könnte mit den relativ einfachen Zahlenverhältnissen $\frac{4}{5}$ und $\frac{5}{6}$ zusammenhängen (Couss., *Script.* I, p. 199). Unser Anonymus von Montpellier greift also der Zukunft beträchtlich voraus, indem er die Terz ziemlich unterschiedslos neben die Quarte und Quint stellt, dazu auch die Sext, welche von manchen der die Terz bedingt zulassenden Lehrer um die Wende des 13. Jahrhunderts noch abgelehnt wurde. Seine Lehre ist, daß man als Anfangsintervall den Einklang, die Oktav, Quarte, Quinte, manchmal auch die Terz und Sext benützt, als mittlere, d. h. als eigentliche Organum-Intervalle die Quart, Quint, Terz und Sext (das eine Mal wird allerdings hinzugefügt, daß Quart und Quint häufiger vorkommen, weil sie schöner klingen), am Schluß dagegen

⁵⁾ Siehe Antiphonale Romanum, 1919, p. 293.

gehe man, so gut wie man könne, zur *copulatio* (im Einklang oder in der Oktav) über. Besonders „fortgeschritten“ erscheint das vorletzte Beispiel unseres Traktats. Erfrischend wirkt die Berufung auf das Gehör, in dessen Namen die Sekunde und Septime abgelehnt wird.

Hier steht unser Traktat dem Mailänder ebenso fern, wie er ihm sonst nahesteht. Mailand bringt in den Beispielen nur selten die Terz und lehrt im wesentlichen einen Kontrapunkt, der am Anfang und Ende den Einklang, die Oktav oder die Quinte, in der Mitte Quinten und Quartan setzt. Die kleine Terz wird im metrischen Teil des Traktats ziemlich abschätzig beurteilt (CH, p. 239); die große Terz wird zwar als „*dulcis fistula*“ bezeichnet, doch ist es wohl weniger das Intervall als solches, das diesen Schmeichelnamen erhält, als die große Terz in ihrer Funktion als Vorbereitung des abschließenden Einklangs ($\begin{smallmatrix} e-d \\ c-d \end{smallmatrix}$)⁶).

Doch weiter interessiert uns die Frage: findet die überraschende Terzenfreundlichkeit unseres Traktats in der Praxis eine Bestätigung? Bei näherem Zusehen zeigt sich, daß auch hier die Terzen weit früher auftreten, als man gewöhnlich glaubt. Ich führe zunächst zwei Stellen aus mehrstimmigen Tropen der Handschrift Wolfenbüttel 677 an: den Schluß des (auf f. 120' stehenden) *Agnus Fons indeficiens* — ein wahres Schwelgen im Terzenklang! — und eine Stelle aus dem (auf f. 91' stehenden) *Sanctus Perpetuo numine* (Beilage Nr. 3 und 4). Ich glaube nachgewiesen zu haben, daß diese mehrstimmigen Tropen, die jedenfalls dem 13. Jahrhundert angehören, aus England stammen, möchte aber darum nicht ohne weiters Terzenfreundlichkeit und englische Herkunft einander ganz gleichsetzen, da z. B. in 11. Faszikel von Wolfenbüttel 677, der meines Erachtens gleichfalls englischer Herkunft ist (obgleich er eine andere Stilrichtung vertritt als jene Tropen), die Terzenfreundlichkeit sehr wenig zu spüren ist. Von hier gehe ich, indem ich beiläufig an das aus Wooldridges „*Early English harmony*“ bekannte Material erinnere, zu zwei *Conductus* über, die — wenigstens bisher — als aus dem Notre-Dame-Kreise kommend angesehen werden und die (entsprechend dem von mir im Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925, S. 214, angenommenen Kriterium) vor etwa 1215 entstanden sein dürften. Als Beilage Nr. 5 sei das Schlußmelisma der zweiten Strophe von *Flos de spina* angeführt, als Nr. 6 das Schlußmelisma von *Legem dedit*⁷). Auch der von 1189 stammende *Conductus Floret aetas aurea*, den ich in der soeben erscheinenden vierten Auflage von A. Einsteins „Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte“ veröffentliche, ist sehr terzenfreundlich⁸). Aber gehen wir noch weiter zurück. Schon in den oben erwähnten, um 1100 aufgezeichneten zweistimmigen Kompo-

⁶) Hierin weiche ich von der Auffassung H. Riemanns, *Geschichte der Musiktheorie*, 2. Aufl., S. 96, ab, welcher übrigens ebenda S. 95 die Bevorzugung der großen Terz vor der kleinen irrtümlich Cotto zuschreibt.

⁷) Ich benütze die Hss. Wolfenbüttel 677 und Florenz Laur. plut. 29 cod. 1, wo das erstere Stück auf f. 161, bezw. 304', das letztere auf f. 162', bezw. 312 beginnt. Beide *Conductus* wurden bereits in Originalnotation nach einer weniger wertvollen Hs. von P. Wagner veröffentlicht (*Le ms. 383 de la bibliothèque de St. Gall, Revue d'histoire et de critique musicale* 1902).

⁸) Das Stück besingt die Thronbesteigung von Richard Löwenherz, ist also wohl englischer Herkunft.

sitionen aus Chartres, die H. M. Bannister, *Revue grégorienne* I (1911), herausgab, tritt die Terz merklich hervor. Man sehe die beiden Stellen, Beilage Nr. 7⁹). Ich meine hier nicht das gelegentliche Vorkommen von Terzen, sondern die Terz als Konsonanz, daß sie aber als solche gemeint ist, dürfen wir doch wohl aus dem Vorkommen von Reihen paralleler Terzen schließen. Verhältnismäßig häufig, wenn auch nicht in Parallelen, tritt die Terz übrigens schon bei Guido auf, der eine gewisse Sympathie für die große Terz durchblicken läßt, und vor ihm im „Pariser Traktat“, wo die Terz gern als letztes Intervall vor dem abschließenden Einklang verwendet wird, während ihre Rolle in der (wohl noch älteren) *Musica enchiriadis* bescheidener ist.

Im ganzen sehen wir den Ausspruch Johannes Cottos: „ea (diaphonia) diversi diverse utuntur“ (G, II, 264) glänzend bestätigt. Und zwar gilt die Verschiedenheit nicht, wie wir in unserer allzu linienhaften Geschichtsauffassung anzunehmen geneigt sind, nur für die Aufeinanderfolge, sondern eben für die Gleichzeitigkeit.

Doch nun erhebt sich die Frage, woher wir dieses Eindringen der Terz in die Mehrstimmigkeit abzuleiten haben. Ich vermute — eine Hypothese, die ich mit dem hier vorgelegten Material nicht fundiert, sondern nur angedeutet zu haben glaube — daß die Terz sich eben von Schlüssen wie

e—d
c—d aus ausgebreitet hat. Ursprünglich an dieser exponierten Stelle mehr als Reibung, als herb-süße Suspension der Schlußwirkung empfunden, könnte sie allmählich den Empfindungscharakter des Süßen angenommen haben. Beiläufig: auch der Fauxbourdon, um dessen Erforschung sich unser hochverehrter Jubilar so große Verdienste erwarb, könnte von Schlüssen wie

c—d
g—a seinen Ausgangspunkt genommen haben.

e—d
Ich muß mich als Skeptiker gegenüber einer verbreiteten Anschauung bekennen, wonach die Terzen in der Mehrstimmigkeit das Ursprüngliche seien, die Quarten und Quinten dagegen eine Ausgeburt der normierenden Theorie, einer Schulmeisterie, welche die Terzen deshalb ausschaltete, weil die antike Lehre nur die der Quart und Quint entsprechenden Verhältnisse $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{3}$ anerkannte. Am schärfsten hat H. Riemann diese Ansicht formuliert. Er glaubt, daß der (übrigens erst ganz am Ende des 12. Jahrhunderts schreibende) Giraldus Cambrensis in seinen oft erwähnten Beschreibungen volkstümlicher Mehrstimmigkeit eben die Terz meine, und daß die (übrigens aus dem 9. Jahrhundert stammende, wenn nicht noch ältere) *Musica enchiriadis* aus scholastischen Gründen die Terz durch die Quart ersetzt habe (Geschichte der Musiktheorie, 2. Auflage, Seite 25 f.).

Zunächst finde ich bei Giraldus Cambrensis keinen Hinweis darauf, daß er die Terz meint. Er beschreibt nur den Gesang der keltischen Walliser als sehr vielstimmig und denjenigen der nördlichen Engländer als zweistimmig, wobei er den letzteren auf die Einfälle der Dani et Norwagienses zurückführt (*Descriptio Cambriae*, I, c. 13). Und hauptsächlich: ich kann es nur als einen sowohl unhistorischen, wie „untheoretischen“ Rückschluß aus späteren Gewohnheiten ansehen, wenn die Terz im Verhältnis zur Quart

⁹) Es ist eine Stelle aus dem ersten Stück und das Ende des zweiten; weitere Stellen findet man z. B. im dritten Stück, das F. Ludwig in G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 1924, S. 144 (2. Aufl., S. 175) reproduzierte.

und Quint als das Ursprüngliche und Naheliegende bezeichnet wird. Schon die „vergleichende Musikwissenschaft“, die heute so glänzend durch einen Hornbostel vertreten wird, sollte uns hierüber belehrt haben, denn bei primitiven Völkern finden wir viel eher Quinten- und Quartenzusammenklänge als Terzen. Ja, noch an uns selbst können wir feststellen, daß die Quint und Quart als Konsonanz das Ursprünglichere ist; ich erinnere an die Versuche von Carl Stumpf, welche gezeigt haben, daß das Phänomen der „Verschmelzung“ bei der Terz und Sext nicht so leicht eintritt wie bei der Quint und Quart.

Ich führe nur noch ein Zeugnis an, das den Gebrauch der Quinten gerade in der volkstümlichen Spielmannskunst im 11. Jahrhundert beglaubigt. Das Zeugnis — bereits von A. Schubiger, *Musikalische Spicilegien* (1876), S. 147 ff., in anderem Zusammenhang zitiert — ist einer Schilderung wirklichen Lebens entnommen, braucht also nicht als durch die Theorie verfälscht angesehen zu werden. Es steht beim rheinländischen Dichter Amarcus:

. jocator

Taurinaque chelin coepit deducere theca,
 Omnibus ex vicis populi currunt plateisque,
 Affixisque notant oculis et murmure leni
 Eminulis nimium digitis percurrere chordas

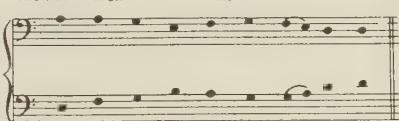
 Nuncque ipsas tenuem, nunc raucum promere bombum.

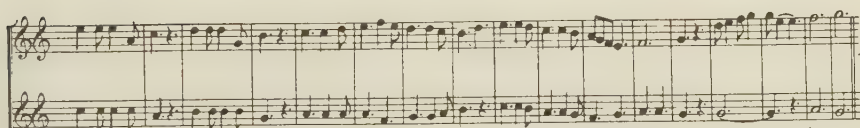
 Ille fides aptans crebro diapente canoras

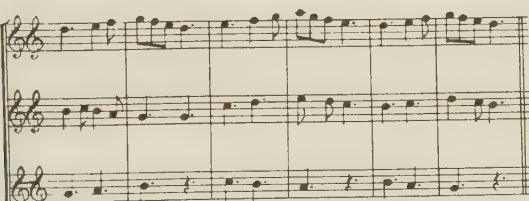
Aber auch unser Anonymus von Montpellier, den wir ja in seiner Ablehnung der Sekunde und Septime als unbefangen vom Gehör ausgehend kennen lernten, ist hier Mitzeuge, indem er an einer Stelle doch die Quint und Quart schöner findet als Terz und Sext.

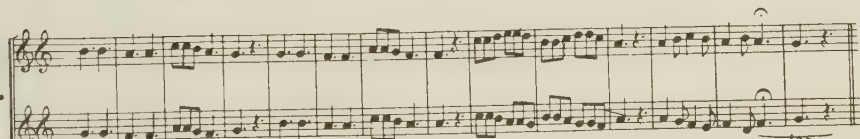
Also: die Spannung zwischen Theorie und Leben, obgleich zweifellos vorhanden — und wann wäre sie es nicht gewesen? — war im Mittelalter doch nicht so enorm, wie man es dargestellt hat. Damit schrumpft aber bis zu einem gewissen Grade auch die vermutete Diskrepanz zwischen einer theoriebeeinflussten Kunstmusik und demjenigen, was man als „volkstümliche“ Musik bezeichnen könnte, zusammen. Und theoretisch erscheint uns die Terz und Sext nicht so sehr als etwas der Quarte und Quint grundsätzlich Entgegengesetztes, sondern eher als Verkörperung desselben Prinzips in einer schärfer beleuchteten Ebene, einer Ebene, welche im historischen Verlauf allmählich in die Höhe steigt. Dies schließt aber nicht aus, daß die quantitative Abstufung sich im historisch-konkreten Verlauf als qualitative ausprägt. So mag es durchaus der Fall sein, daß der eine Kulturkreis der Terz gegenüber eine andere Haltung einnimmt als der andere, daß das eine Land die Terz früher inthronisiert als das andere und innerhalb des einen Landes wieder die eine Gegend früher als die andere, vielleicht auch die „Volksmusik“ früher als die gelehrte Musik. Hier bietet sich der Forschung noch ein weites Betätigungsfeld.

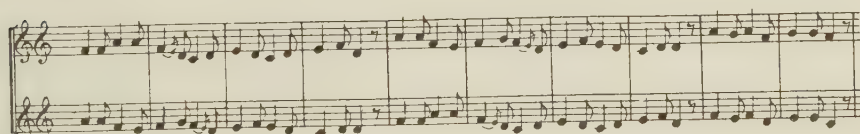
1. 
Amen. A - men. A - men. A - men. A - men. A - men. A - - men. A - - - men.

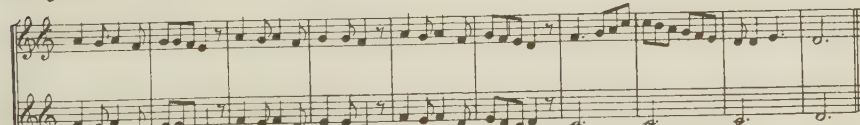
2. 
Lau-da-te do-mi-num de cae-lis

3. 
carita- - tis

4. 
de i tas.

5. 
verj- - tas.

6. 
glors


a

7. 
mors miser-tus est.

Gesang und Instrumentenspiel bei den Troubadours

von Karl Nef

Unter den vielen Verdiensten, die Guido Adler sich erworben hat, steht an erster Stelle seine Betonung der Stilforschung; der verehrte Jubilar hat sie auf dem Gebiet der Musikwissenschaft recht eigentlich in die Wege geleitet. Seinen Anregungen Folge gebend, sei es gestattet, eine Frage, welche wenigstens eine Vorfrage der Stilbestimmung ist, zur Sprache zu bringen, die Frage nach dem Verhältnis zwischen Gesang und Instrumentenspiel bei den Troubadours und Trouvères. Dem Musikforscher erwachsen besondere Schwierigkeiten dadurch, daß sein Objekt nicht stille hält, vielmehr in der Zeit abläuft, und es zu seiner Herstellung immer wieder der Künstler bedarf, die es vortragen.

Wenn diese nicht vorhanden sind, wenn eine klingende Wiedergabe nicht möglich ist, muß der Forscher befähigt sein, in seiner Phantasie das Kunstwerk zu reproduzieren. Das Notenbild ist noch keine Musik, erst die Umwandlung in Klang stellt das Kunstwerk her, schafft das Objekt, das zu untersuchen ist. Viele Irrtümer in der Musikgeschichte rühren daher, daß der Historiker die Noten nicht richtig zu lesen verstand, daß er das Kunstwerk anders sich vorstellte, als es in Tat und Wahrheit klang und es bei der Wiederherstellung auch heute noch klingen sollte. Das Notenbild ist unvollkommen. Vieles kann überhaupt nicht in Zeichen umgesetzt werden, anderes wird von den Notenschreibern, seien die Schreiber nun die Tonsetzer selbst oder ihre Kopisten, nicht angemerkt, weil es für ihre Zeit selbstverständlich ist. Später aber wird es vergessen und die Niederschrift rätselhaft.

Ein solcher Fall liegt bei den Troubadours vor in Bezug auf das Verhältnis von Gesang und Instrumentalmusik. Die Aufzeichnung der Gesänge deutet nirgends auf Instrumente hin und doch besteht heute die Annahme, daß der Gesang durch die Instrumente unterstützt wurde. In den Handbüchern der Musikgeschichte wird sie als eine Tatsache gelehrt, ich selbst schrieb in der ersten Auflage meiner „Einführung in die Musikgeschichte“: „Die Menestrels pflegten ihren Gesang mit Instrumenten zu begleiten.“ Zuletzt noch vertritt diese Ansicht Friedrich Ludwig in seiner einschlägigen, für alle spätere Forschung grundlegenden Abhandlung in Guido Adlers „Handbuch der Musikgeschichte“, wo Seite 224, 2. Aufl., S. 260, gesagt wird: „Die Instrumente spielten die einstimmigen Lieder aller Art mit.“

War dem wirklich so? Zweifel daran stiegen in mir auf bei eingehender Beschäftigung mit den Melodien selbst. Wenn es die Regel gewesen wäre, daß die Instrumente stets mitspielten, so hätte es nicht anders sein können, als daß die Komponisten dadurch beeinflußt worden wären. Irgend-

wie müßte sich das im Stil bemerklich machen. Die Frage ist also letzten Endes eine Stilfrage und darum nicht ohne Bedeutung. Auch nicht einfach. Genau besehen, besteht sie aus einem Fragenkomplex, der, wenn die Nachforschungen fruchtbar sein sollen, etwa so zu zerlegen ist: Haben die Komponisten auf die Unterstützung durch ein Instrument gerechnet oder war diese, wenn sie vorkam, mehr nur zufällig und willkürlich? War der Gesang möglich, und kam er zur vollen Wirkung ohne jegliche Instrumentalbegleitung? Zweitens: Wenn diese eintrat, wie war sie beschaffen, und war sie geeignet, die Wirkung zu erhöhen? Es gibt einige wenige literarische Zeugnisse für das gleichzeitige Singen und Spielen, d. h. völlig klar und eindeutig scheint mir nur eine zu sein. Sie findet sich in dem „Roman de la Violette“, in der Erzählung, die später noch einmal für die Musik bedeutungsvoll wurde dadurch, daß sie die Grundlage abgab zu dem unglücklichen Textbuch von Carl Maria von Webers Oper „Euryanthe“. Uhland hat schon auf die Stelle hingewiesen: Der als Jongleur verkleidete Edelmann Gerard wird gezwungen, gleichzeitig zu singen und zu spielen, was er nicht gelernt hat, obwohl er des Gesanges kundig ist und die Vielle schön zu spielen versteht.

„Chou dont je ne suis mie apri
Chanter et vieler ensamble.“

Ausg. Michel, S. 72.

Ferdinand Wolf¹⁾, der das merkwürdige Vorkommnis des Könnens und Nichtkönnens zu erklären versucht, glaubt daraus schließen zu dürfen, daß, obwohl Singen und Spielen zur ritterlichen Erziehung gehörte, und jedes für sich allein in vornehmer Gesellschaft ausgeübt, für preiswürdig galt, Singen und Spielen zugleich als unanständig und eines Ritters unwürdig angesehen wurde. Dies sei einzig und allein die Aufgabe der berufsmäßigen Menestrels und Jongleurs gewesen.

Diese Erklärung scheint mir gezwungen. Wenn sie zuträfe, so hätte Gerard doch, als er sich als Jongleur verkleidete, daran denken müssen, daß Singen und Spielen zugleich von ihm verlangt werde. Alle die Vornehmen, die sich in Verkleidung als Berufssänger und -spieler ausgaben — das Motiv kehrt bekanntlich in vielen Epen und Romanen, bei Tristan, Nicolette, Brut u. a. wieder — hätten in die gleiche Verlegenheit kommen müssen. Ein Schluß, der sich zwingend ergibt und der für die Erkenntnis der Sache wichtiger ist, ist der, daß die Ritter die Gesänge ohne Instrumentalbegleitung vorzutragen pflegten. In der Tat gibt eben unser Veilchenroman selbst dafür zahlreiche Zeugnisse; die darin vorkommenden Personen singen häufig bei allen möglichen Gelegenheiten, jedoch stets ohne Instrumentalbegleitung. Eine in Liebe seufzende Dame läßt vom Turme herab ein Lied von Bernard von Ventadorn hören (S. 19), eine Strophe desselben Dichters trägt später Gerard vor (S. 199). In einer galanten Unterhaltung singt eine Dame eine Strophe von Moniot (S. 24). Ein wahres Gesangsfest entwickelt sich anlässlich eines Balles, wo der Reihe nach Damen und Kavalieri eine größere Anzahl von Liedern vortragen (S. 7). Noch viele weitere Stellen wären anzuführen; mehrfach werden, um nur noch ein Beispiel zu nennen, Lieder von Gace Brulé zu Gehör gebracht (S. 12, 66, 271). Faral²⁾ hat darauf aufmerksam gemacht, daß der-

¹⁾ Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, 1837, S. 925 ff.

²⁾ Edmond Faral, Les Jongleurs en France au moyen âge, 1910, S. 235.

artige Romane, die mit vielen Liederinlagen durchsetzt sind, von den Jongleurs, wie aus den Vorbemerkungen der Autoren hervorgeht, vorgelesen und in den Liedern gesungen wurden. Da die vornehmen Herrschaften selbst keine Instrumentalbegleitung hinzufügten, ist es nicht notwendig, anzunehmen, daß die Berufsleute die Gesänge mit einer Begleitung versahen. Beachten wir immerhin, daß, während im gesellschaftlichen Leben die Lieder ohne jegliches Instrument angestimmt wurden, der Jongleur eine Vielle mit sich führte. Auch dürfen wir uns vor Augen halten, daß nicht nur der herumziehende Jongleur den Gesang pflegte, sondern wie heutzutage die Gebildeten viel sich mit Musik beschäftigten. Daß die Troubadours selbst häufig sangen, ihre Lieder nicht nur von ihren Jongleurs vortragen ließen, hat man längst eingesehen, ja, es waren nur einige wenige, die dienende Sänger mit sich führten. Die Liste der Troubadours, von denen in den Biographien besonders hervorgehoben wird, daß sie sangen, mag hier vollständig folgen³⁾: Wilhelm Graf von Poitou, Peire de Valeira, Bernard von Ventadorn, Arnaut de Maroill, Gaucelm Faidit, Peire de Vissel, Richard de Berbezill, Gausbert de Pucibot, Elias de Barjols, Uc de la Penna, Guilhem de la Tor, Peire, d'Alvernhe, Peire Rogier, Peire Cardinal, Peire Raimon, Raimon de Miraval, Aimeric de Peguillan, Guilhem Figueira, Pistoleta, Raimbaut de Vaqueiras, Cadenet.

Von der Vielle oder irgend einem andern Instrument ist bei allen diesen nicht die Rede. In der Handschrift im Vatikan steht bei Marcabru die Anweisung für den Miniaturmaler, einen Jongleur ohne Instrument, also offenbar einen Sänger einzusetzen. Wenn dadurch, daß bei all den singenden Troubadours kein Instrument erwähnt wird, kein Beweis erbracht ist, daß sie nicht fiedelten, so ist dieses Übergehen des Instrumentenspiels doch auffällig, namentlich etwa für große Meister, wie Bernard von Ventadorn, oder etwa auch für den ersten der Troubadours, Wilhelm von Poitou, von dem ausdrücklich hervorgehoben wird, daß er gut sang. Hätten diese berühmten Troubadours ein Instrument gespielt, so wäre es, sollte man glauben, doch irgendwie erwähnt worden.

Die Künstler auf der Vielle werden als solche besonders gerühmt, so Elias Cairel, Pons Capdoill und Perdigon. Von den ersten wird gesagt: „Mal cantava e mal trobava e mal violava“, und von Perdigon: „violar e trobar e cantar“. Auffallend ist, daß Singen und Spielen nicht gleichzeitig erwähnt werden, sondern zwischen beiden das Dichten eingeschoben ist. Bemerkt werden darf, daß Sänger und Spieler gelegentlich voneinander unterschieden werden. Im Roman de Brut von Wace heißt es:

(Ausg. Leroux de Lincy, Vers 1823):

„Mult ot a la cort juggleors
Chanteors, Estrumeteors.“

Noch im 14. Jahrhundert kommt die Bezeichnung „Menestrel de bouche“ vor⁴⁾.

Auffallend ist, daß in den beiden Spielmannsregeln, den Aufzeichnungen darüber, was ein Jongleur alles können müsse, von Guiraut de

³⁾ Nach den Auszügen bei J. Beck, Die Melodien der Troubadours, 1908, S. 100 ff.

⁴⁾ M. Brenet, Musique et Musiciens de la vieille France, 1911, S. 11.

Cabrera und Guiraut de Calanson⁵⁾) zwar eine Menge von Instrumenten genannt werden, vom Gesang aber keine Rede ist.

Es ist auch schon behauptet worden, der den Troubadour auf der Reise begleitende Jongleur hätte seinen Herrn zum Gesang mit seinem Instrument begleitet. So schreibt Faral (S. 75): „*Quelquefois il voyageait à la suite de son maître et il l'accompagnait d'un instrument, quand celui-ci chantait ses poèmes*“, und gibt als Belege (Pierre Cardinal): „*menan ab si son joglar que cantava sos sirventes*“ und (von Giraut de Borneill) „*menava ab se dos cantadors que cantavan las soas cansos*“.

Dieser Irrtum des sonst so scharf urteilenden und gründlichen Gelehrten ist bezeichnend, weil er dartut, wie schwer sich der heutige Betrachter der mittelalterlichen Musikverhältnisse von der modernen Vorstellung löst, daß es Gesang ohne Begleitung nicht geben könne.

Ich kann nun allerdings auf Angaben hinweisen, aus denen man schließen könnte, daß Instrumentalbegleitung durch einen Zweiten vorkam.

In dem Roman „Guillaume de Dole“, wo von einem Kaiser Conrad und seinem Menestrel Jouglet die Rede ist (nach Faral, p. 108, Vers 1843):

„Car el a chantee
Avoec Jouglet en la viele
Cese chançonete novele.“

Vers 2225:

„Commença cestui a chanter
Si la fist Jouglet vieler.“

Eine verwandte Stelle findet sich im „Cortège d'amour“ des „Roman de la Poire“ (Ausg. Stehlich, Vers 1140):

„Cil jongleur en lor vieles
Vont chantant cez chançons noveles.“

In die Vielle singen kann heißen, auf der Vielle begleiten, auf ihr die Melodie mitspielen, es kann aber auch heißen, auf ihr Vor-, Zwischen- und Nachspiele intonieren, wie ja in der Kirchenmusik bis ins 17. Jahrhundert hinein Gesang und Orgelspiel miteinander abwechselten. Endlich kann man auch an selbständige Begleitung, an das Spielen einer zweiten Stimme auf der Vielle denken. Vorgekommen ist solches aber doch erst in später Zeit. Ein Beispiel, ein künstlerisch wirkungsvolles Beispiel, ist nachgewiesen von Fr. Ludwig⁶⁾) und im Notentext veröffentlicht von J. Handschin⁷⁾), stammend frühestens aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Daß in der Blütezeit der Troubadours, daß zur Zeit eines Bernard von Ventadorn solche kunstreiche Zweistimmigkeit geübt worden sei, wird niemand ernstlich glauben.

Es wird zwar in der Biographie der vier Brüder d'Uisel gesagt, daß der vierte Peire „descantava“, was die andern dichteten. J. Beck⁸⁾) übersetzt die Stelle „Peire sang die Gegenstimme zu den Liedern, die die

⁵⁾ Vergl. F. Diez, Poesie der Troubadours, 1883, S. 36.

⁶⁾ „Repertorium organorum“, 1910, S. 338 und Sammelb. d. J. M. G.; IV., S. 35.

⁷⁾ Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft II, Aarau 1927, S. 40.

⁸⁾ A. a. O. S. 101.

andern gemacht“. Schon Restori⁹⁾ hat auf die Stelle aufmerksam gemacht und meint, Peire habe in der Art des Diskants eine zweite Stimme gesungen, fügt aber selbst bei, „descantava“ habe verschiedene Bedeutungen und könne auch einfach singen heißen. Diese letztere Erklärung scheint mir die allein annehmbare. In den zahlreichen Erwähnungen der Musikübung der Jongleurs in der zeitgenössischen Literatur wird oft Singen und Spielen in einem Atemzug genannt, oft aber beides auch auseinander gehalten. Ein paar Belege für das letztere mögen hier noch folgen. Erec (Ausg. Foerster, Vers 2042):

Li uns conte, li autre chante,
Li uns siffle, li autre note,
Cil sert de arpe, cil de rote,
Cil de gigue, cil de viele.

Im beigegebenen Wörterbuch übersetzt W. Foerster *noter* mit „nach Noten singen oder spielen“. — Das kann kaum der eigentliche Sinn des Wortes gewesen sein, denn daß die Jongleurs nach Noten spielten, ist mehr als unwahrscheinlich, konnten im Mittelalter doch sogar nicht einmal alle Dichter schreiben. Die Instrumentalisten spielten nach dem Gehör, rechnet doch selbst M. Praetorius im 17. Jahrhundert noch mit Trompetern, die nicht nach Noten blasen können.

Les Enfances Godefroy (Ausg. Hippeau, Vers 230):

„Après mengier vielent li noble jogleor,
Romans et aventures content li conteor,
Sonent sauters et gigles, harpent cil harpeor;
Moult valt a l'escoter qui en ot la dolchor.“

Im Roman „Daurel et Beton“ (Ausg. Ed. P. Meyer, zitiert von Faral, S. 79) lehrt Daurel den Beton, Vers 1419:

„ . . . gen violar
E tocar citola et ricamen arpar,
E cansos dire.“

Roman de Brut von Wace, Vers 3338:

„Il avait apris a chanter
Et lais et notes a harper.“

Die Frage ist offen geblieben, warum Gerard (im Roman de la Violette) gezwungen wurde, gleichzeitig zu singen und zu spielen. Vielleicht kann man darauf antworten, die besondere Art des Gesanges forderte das. Er trug eine Laisse (aus dem Aliscan) vor. Nach den Rekonstruktionsversuchen von F. Gennrich¹⁰⁾ wurde beim gesanglichen Vortrag der Heldengedichte eine verhältnismäßig einfache Melodie stetig wiederholt. Es wäre möglich, daß es Brauch war, diese auf dem Instrument mitzuspielen. Freilich, und damit kommen wir zum Kern der ganzen Frage, war dies

⁹⁾ A. Restori, Per la storia musicale dei Trovatori provenzali. Rivista mus. 1896, III., S. 254.

¹⁰⁾ F. Gennrich: Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste. Halle, 1923. — Auf die Frage der Begleitung tritt Gennrich nicht ein. Auch G. Schläger nicht in „Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen“. Halle, 1900.

dem Vortrag förderlich? — Ich glaube es nicht. Singen und dazu die schwerfällige Vielle, die an die Schulter gelehnt wurde, spielen, ist unbequem und nicht leicht. Vor allem kam es doch darauf an, daß jedes Wort verstanden werde. Unter der Schwierigkeit des Doppelbeschäftigtseins muß die Deutlichkeit des Vortrages gelitten haben. So halte ich es für ausgeschlossen, daß die Sirventes und Tenzonen, bei denen alles auf scharfe Pointierung des Textes ankommt, gleichzeitig gesungen und gespielt wurden. Die als Viellespieler porträtierten Troubadours, wie Perdigon und Albertet, sind nicht mit geöffnetem Mund dargestellt, singen also nicht, sondern spielen nur ¹¹⁾).

Etwas anderes ist es bei Tanzliedern. Diez sagt in seinem etymologischen Wörterbuch, die Estampida sei eine Liedergattung, die gewöhnlich zur Fidel gesungen wurde. Wir wissen heute, daß sie von Haus aus ein Instrumentalstück ist. Aus der Bemerkung von Diez geht hervor, daß dieser gute Kenner der Verhältnisse der Meinung war, es sei zu unterscheiden zwischen Liedergattungen, die zur Fidel und solchen, die ohne Begleitung der Fidel gesungen wurden. Wenn zu einer Estampida, wie es bei der bekannten „Kalenda maya“ geschah, Text zugeichtet wurde, ist es ja wohl möglich, daß man das Instrumentenspiel beim Singen beibehielt. Noch wahrscheinlicher ist es bei ausgeprägten Tanzliedern.

Wie war es nun aber wohl bei der lyrischen Hauptgattung, bei der Chanson? — Mir scheint es wahrscheinlich, ja sicher, daß sie vorgetragen wurde wie der gregorianische Choral, auf dem sie fußt, aus dem sie hervorgewachsen ist, nämlich ohne alle Begleitung. Wenn man eine solche annimmt, so kann man an nichts anderes denken als an ein mehr oder weniger getreues Mitspielen im unisono. Ein solches aber muß den Schwung, die Frische, die Unmittelbarkeit, die Deutlichkeit des Wortes beeinträchtigen. Künstlerisch wirken die Chansons am besten, wenn sie ohne alle Begleitung vorgetragen werden. Die schönen Melodien eines Bernard von Ventadorn oder eines Thibaut von Navarra büßen durch instrumentale Verdoppelung ein Wesentliches von ihrem vokalen Reiz ein, und die mit Koloraturen reich durchsetzten Gesänge eines Peire d'Alvernhe und eines Gace Brulé kann man sich in Verdoppelung kaum denken.

Wozu dann aber die Vielle? Wenn davon auch nichts gesagt ist, so scheint es mir doch wahrscheinlich, daß sie zum Intonieren, zu Vor- und Nachspielen benutzt wurde. Auf die ähnliche Verwendung der Orgel in der Kirche wurde schon hingewiesen. Damit dürften Beiträge zur Beantwortung der oben aufgestellten Fragen gegeben sein, weitere Untersuchungen werden noch größere Klarheit schaffen können. Aus stilistischen Gründen scheint mir für die lyrischen Gesänge der Vortrag ohne alle Begleitung das richtige zu sein, das Ideal. Durch ihn tritt ihre Schönheit am reinsten in Erscheinung ¹²⁾).

¹¹⁾ Abbildungen bei Suchier und Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur, 1900. — Andere Porträts, von Bernard de Ventadorn, Pons de Chapdeuil, Jaufre Rudel, Moine de Montaudon, Marcabru, zeigen die Troubadours überhaupt ohne Instrument.

¹²⁾ Für mannigfache Beratung in sprachlichen Fragen danke ich auch an dieser Stelle meinem Basler Kollegen, Herrn Professor E. Tappolet verbindlichst.

Gacian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139.. bis 1429

von Higiní Anglès

Die Komponisten der Musikrepertorios aus Südfrankreich vom dritten Viertel des 14. Jahrhunderts bis zu Anfang des 15. Jahrhunderts sind fast ganz unbekannt. Die Meister Chipre, Perrinet, Guymont, Depansis, Orlés, Fleurie, Johannes Graneti, Susay, Jacobus Murrin, Tapissier, Tailhandier, Sert, Johannes Alamani und die anderen Vertreter des Avignoneser Repertorios kennen wir nur dem Namen nach aus den Manuscripten, die ihre Werke überliefern. P. de Molins, Trebor, Jacob de Senleches — oder Selenches, Jacopinus Selesses, höchstwahrscheinlich identisch mit „Jacomí servidor del rei Joan I“¹⁾ —, Jo. Vaillant, Jo. Olivier, Gacian Reyneau usw., die im Ms. Chantilly und Ms. Paris, B. N. f. fr. nouv. acq. 6771, vorkommen, sind uns ebenfalls bis jetzt ganz unbekannt. Alle diese lebten zu einer Zeit, als der Hof von Katalonien-Aragonien eine reiche musikalische Tätigkeit entfaltete und dort die besten Komponisten der päpstlichen Kapelle und der französischen Adelshöfe sich trafen. Da im Archiv von Barcelona die Regesten der Hofkanzlei fast vollständig erhalten sind, hoffen wir mit der Zeit diese Lücke in der Musikgeschichte ausfüllen zu können.

Die Festschrift für den von uns hochverehrten Herrn Professor Guido Adler bietet uns eine Gelegenheit, biographische Daten über einen dieser Meister, der zugleich als Vorläufer der Kunst in der „Zeit der Trienter Codices“ in Betracht kommt, hier mitzuteilen. Wir sprechen über *Gacian Reyneau*, von dem wir bisher aus dem Ms. Chantilly, Musée Condé 1047, fol 56', nur den dreistimmigen Tonsatz „Va t'en mon cuer avec mes yeux“²⁾ und seinen dort beigeschriebenen Namen kennen. Die Urkunden, auf die wir uns in folgendem stützen, stammen aus dem Archiv „de la Corona d'Aragó“ und dem Archiv „del Reial Patrimoni“ zu Barcelona. Mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Druckraum fühlen wir uns veranlaßt, uns eines eingehenderen Kommentars zu diesen Urkunden zu enthalten.

Gracià Reyneau ist aus Tours gebürtig. Seine Studien hatte er vielleicht in Frankreich gemacht; nach Katalonien kam er wahrscheinlich

¹⁾ H. Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, AfMW VII (1925), Seite 200.

²⁾ Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation I, Seite 335. Ebendort, Seite 267, bei Beschreibung des Ms. Paris, B. N. f. fr. nouv. acq. 6771, fol. 82', meint Professor Wolf, der Tonsatz „Va t'en mon cuer“ für drei Stimmen sei identisch mit dem Werk, das in Ms. Chantilly unter dem Namen G. Reyneau vorkommt. Aber weder der Text, ausgenommen die Anfangsworte, noch die Musik stimmen miteinander überein. Bis jetzt sind also Name und Werk Reyneaus nur aus dem Ms. Chantilly bekannt.

in seinen reiferen Jahren und war damals wohl schon Priester, da er laut unseren Dokumenten aus Barcelona schon 1404 verschiedene Benefizien in der Diözese Tours inne hatte. Bereits seine erste Stellung in der Königlichen Kapelle war die eines Sängers. Dabei ist zu beachten, daß zwar in den „registres d'albarans de vestir“ (Kleiderrechnungen) bei dem Namen Reyneau niemals die Bezeichnung „capellà“ (Kaplan) beigelegt ist, die bei anderen Sängern niemals fehlt; aber die „albarans de quitació del 1400“ (Speise-rechnungen des Jahres 1400) nennen ihn immer „Kaplan und Sänger“. Im Jahre 1398 finden wir Reyneau zum ersten Male im Dienste des Hofes. Damit ist aber nicht gesagt, daß er nicht schon früher dort gewesen sein könnte. Leider ist nämlich in den registres d'albarans de quitació, die jetzt im Archiv Reial Patrimoni de Barcelona aufbewahrt sind, eine größere Lücke vorhanden, die von 1373 bis 1400 reicht; auch in den registres d'albarans de vestir, die alle zur mehrstimmigen Musik gehörigen Sänger der Königlichen Kapelle aufführen, fehlen die Jahrgänge 1362 bis 1398; die registres de pagaments (Besoldungsregister), die ebenfalls in dem vorgenannten Archiv liegen, sprechen während der erwähnten Zeit fast ausschließlich von Instrumentisten und nur ganz selten von Sängern. Darum also haben wir keine auf Reyneau bezüglichen Urkunden, die über das Jahr 1398 hinaufreichen³⁾.

Reyneau war im Januar 1398 bereits Mitglied der Königlichen Kapelle; denn das folgende Dokument spricht nicht erst von seinem Eintritt in dieselbe:

„Semblant albarà de vestir, fo fet an Gracià de Torç, xantre de la capella del senyor Rey, de quantitat de ccc solidos barchinonenses. Scrit ut supra“⁴⁾, d. h. geschrieben zu Saragossa am 1. April 1398.

Wären die registres d'albarans de quitació lückenlos überliefert, so würden wir alle vier Monate einen Eintrag finden, wie folgenden aus dem Jahre 1400:

„Al honrat en Ramon ces Comes, prothonotari etc. Ffas vos saber, que en Gracià de Tors, capellà e xandre de la capella del senyor Rey, es degut per quitació sua de .i. bestia a la qual ordinariament es scrit en ració, és assaber: del primer dia del mes de maig propassat, tro per tot lo derrer dia del mes d'agost apres seguent del any deus scrit, que son. üi. meses, los quals continuament es estat ab la cort en terra de Barchinonas; qui a raho de .iiii. solidos per cascun dia de que per ordinació del dit senyor li faç compte, fan quadringentos quadraginta solidos barchinonenses. Scrit en Barchinona, derrer dia del mes d'agost anno a nativitate Domini m. quadringentesimo“⁵⁾.

Im Jahre 1398 finden wir Reyneau in der Königlichen Kapelle als Sänger tätig neben den Sängern Bernat Ponç de Touvois (?)⁶⁾, Casin de Sent Aman, Jacme Saborit de Barcelona, Pere Banyut de València, Johannes Marti de Noyon, Tacin lo Borni und Vicent Colars. Die Messen und Motetten, die sie aufführten, waren dieselben wie im Repertorium von Jvrea, Apt,

³⁾ Einen guten indirekten Beweis dafür, daß Reyneau schon vor 1398 in Barcelona wirkte, liefert uns das „Register 927“ im Archiv del Reial Patrimoni. Dieses beginnt mit dem Jahr 1398; es verzeichnet den Tag des Eintrittes in den Königlichen Dienst, enthält aber keinen diesbezüglichen Eintrag über Gracià de Tors. Also hat er seinen Dienst schon in einem früheren Jahrgang angetreten.

⁴⁾ Barcelona, Archiv del Reial Patrimoni, Reg. 855, f. 5'.

⁵⁾ Ebendort, Reg. 821, f. 15'.

⁶⁾ Er war Sänger schon seit 1392, siehe ebendort, Reg. 391, f. 58'.

Barcelona und Girona⁷⁾. Im Laufe der Jahre ergaben sich im Bestand der Kapelle verschiedene Änderungen, z. B. im Jahre 1400 sind Joan Armer de Paris⁸⁾, Guillem de la Fraytiça, Joan de Mora und Antoni Sanches de València neu eingetreten an die Stelle von Tacin lo Borni und Vicenç Colars. Den Dienst an der Orgel versah damals schon seit vielen Jahren Fratre Stheve de Sort „del Orde dels Agustins. capellà xantre e sonador dels orguens de la capellà del senyor Rey“. In dieser musikalischen Umgebung befand sich also Reyneau, hatte teil an den vokalen und instrumentalen Aufführungen mit älteren und neueren Werken und hatte auch Freundschaft geschlossen mit den Instrumentisten, von denen viele noch Zeugen des glänzenden Musiklebens unter König Joan I. gewesen sind.

Die registres d'albarans de quitació, de vestir und de despeses de la casa reial (Quittungen für Speisung, Kleidung und für allgemeinen Haushalt am Königlichen Hof) schreiben die Namen immer nach der katalanischen Sprache. Wenn dies zu schwierig war, gebrauchten sie nur den Taufnamen und den Geburtsort an Stelle des Familiennamens. Das ist der Grund, warum hier nicht der Name Gracià Reyneau selbst, sondern die Namensform Gracià de Tors (französisch Tours) erscheint. Dagegen die „registres de Cancilleria“ im Archiv der Corona d'Aragó bringen den Familiennamen in lateinischer (Dativ-) Form, „Graciano Raynelli“ und auch „Graciano Raynerii“⁹⁾.

König Martin wußte seine Sänger und Musiker nicht weniger zu schätzen als sein leider früh verstorbener Bruder Johann I., der sich übrigens selbst als Sänger und Komponist versucht hat. Unter den verschiedenen Nachrichten, die dies erkennen lassen, interessiert uns hier besonders das Bittgesuch des Königs Martin an Papst Benedikt XIII. vom 25. Februar 1404, das er durch Bischof Petrus von Lleyda, damals Königlicher Delegat an der päpstlichen Kurie zu Avignon, übergeben ließ. Das Bittgesuch lautet:

Lo Rey d'Aragó.

Venerable Pare en Xrist. Nos scrivim al sant Pare per nostra letra, de la qual, per ço que vejats que conté, vos trametem translatat dins la present. E com tingam les coses en nostra letra contengudes grantment a cor, pregam-vos affectuosament com podem, que la dita letra presentats al dit sant Pare, el tingats a propòsit que'ns vulla complaure d'aço que li demanem amb nostra letra demunt dita. E serà cosa de que'ns farets plaer e servey grans“¹⁰⁾.

Noch deutlicher drückt sich folgender Brief aus, den der König am gleichen Tag wie oben an Martí Llorens richtete:

Lo Rey d'Aragó.

Com nos en favor dels capellans, cantors e scolans de nostra capella del nombre d'els, sots vos trametam a nostre senyor lo Papa, un rotol ab una letra nostra en la qual son scrites de nostra mà pròpia alcunes

⁷⁾ Über diese Zeit haben wir neulich in Katalonien mehrere Fragmente gefunden. Hierüber werden wir Genaueres an anderer Stelle berichten.

⁸⁾ Dieser war seit 1380 Sänger in der Kapelle des Thronfolgers Johann, des nachmaligen Königs Johann I. (Archiv der Corona d'Aragó, Reg. 1658, fol. 131^v). Im Jahre 1390 spricht der König von ihm als dem „treuen Tenorsänger in seiner Kapelle“ (ebendort, Reg. 1959, fol. 94^v).

⁹⁾ Der oben Genannte ist nicht zu verwechseln mit Adriano Reinerii, der 1418 ff. in der päpstlichen Kapelle vorkommt (Frz. X. Haberl, Wilhelm du Fay, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, Seite 452 ff.).

¹⁰⁾ Archiv der Corona d'Aragó, Reg. 2292, f. 33^v.

paraules, denotants la afecció que havem en lo obteniment de les suppli-
cacions en lo dit rotol contengudes, e per la dita rahó, noresmenys, scrivam
a alguns cardenals e prelats e al nostre procurador de Cort Romana. Vos
dehim e us manam, que ensemps ab lo dit nostre procurador, donets les
dites letres als dits cardenals e prelats e ab tota cura e diligencia justets,
façats e procurats que per ells sia feta deguda instancia davant nostre
senyor lo Papa, que'l dit rotol perfiat ut petitur ab clàusula anteferri sia
signat. E noresmenys, ab los dessus dits, essens ells de part nostra
perobteniment de les dites coses, suppliquets lo dit sant Pare, dient-li que
los dits nostres capellans, cantors e scolans, no han pogut obtenir alguns
beneficis per rahó de ses gracies apostolicals, e aço per rahó de la gran
multitud de spectants molt amples gracies e prerogatives de la sua santedat
obtenints. E en aço treballats e siats diligent, car plaer e servey ne farets
a nos e farets vostres affers e de vostres ffreres e companjons¹¹⁾.

Hier gedenkt der König auch seiner Kapläne, Sänger und Kapell-
knaben¹²⁾, deren Zahl sich auf 26 beläuft. Viele derselben hatten zwar
bei verschiedenen Gelegenheiten päpstliche Gnadenweise erhalten, aber
die Verleihung mit reich dotierten kirchlichen Benefizien ließ immer noch
auf sich warten. Daher wandte sich König Martin mit folgendem Schreiben
direkt an den Papst:

„Beatissime Pater. Placide servitutis obsequium, quod dilecti capellani,
cantores et scolares capelle nostre, in eadem continue existentes, num-
mero. XXVI., nobis, circa ea que ad cultum divinum pertinent et alias,
diversimode prestare non desinunt, nos inducit, ut pro eorum in Dei eccle-
siam attollentes statu, apud S. V. nostris supplicatoriis litteris insistamus.
Cum itaque, Pater sanctissime, nostri capellani, cantores et scolares pre-
dicti, ex graciis quas nonnulli ex eis a S. V. obtinent, . . . in favorem
dictorum servitorum . . . ciorum nostrorum, quemdam rotulum destinamus
eidem S., quo humiliter et cordialiter possumus, supplicantes quatenus
supplicationes in dicto rotulo designatas ad gratiam exaudicionis admittere
dignemini . . .“¹³⁾.

Im Verlaufe dieses Schreibens sind Namen und Herkunft eines jeden
Kaplans, Sängers und Kapellknaben und auch die Namen der Kathedralen
und Kirchen angegeben, an denen diese damals Präbenden inne hatten.
Zehn Musiker, für die sich der König verwendet, sind ausdrücklich als
Sänger bezeichnet; dabei ist es nicht ausgeschlossen, daß auch noch andere
Musiker, die nicht ausdrücklich als Sänger aufgeführt sind, zur vokalen
Abteilung der Kapelle gehörten.

Unter den Sängern hier finden wir folgende¹⁴⁾:

„iii. Item quatenus dilecto capellano et cantori ac familiari continue
comensali dicti Regis, *Petro Banyut*, rectori ecclesie loci de Bunyol,
Valentine diocesis“, se li doni un benfici a la catedral o a Sant Feliu de
Girona.

„iiii. Item quatenus dilecto capellano et cantori, familiari continue
comensali dicti Regis, *Johanni Martini*, presbitero, Novioniensis diocesis“,
un benefici a la Seu o al palau major de Barcelona, junt amb una pre-
benda a Santa Caterina de València.

„vi. Item quatenus dilecto capellano et cantori, familiari continue
comensali prefati Regis *Jacobo Saborit*, presbitero, Barchinone, de cano-
nicatu ecclesie Oscensis dignemini providere.“

¹¹⁾ Ebendort, f. 45.

¹²⁾ Die Kapellknaben sind einige Male auch „escolà-xandre“ (Singknaben)
genannt; sie gehörten also zur Vokalkapelle.

¹³⁾ Archiv der Corona d'Aragó, Reg. 2292, fol. 34.

¹⁴⁾ Wir können hier das Dokument nur so weit wiedergeben, als es für
unseren Zusammenhang notwendig ist.

„VII. Item quatenus dilecto capellano, cantori et familiari continue comensali dicti Regis, *Bernardo Poncii*, presbitero, Thovernorum (?) diocesis“, un benefici a Saragossa, „non obstante beneficio quod in ecclesia Narbonensi . . .“

„VIII. Item dilecto capellano et cantori, familiari continue comensali predicti regis, *Simoni de Amor*, rectori parochialis ecclesie loci Burriol, Dertusensis diocesis“, un benefici a València.

„IX. Item quatenus dilecto *Johanni de Armer*, cantori et familiari, continue comensali prefati regis, clerico Parisiensis diocesis, de canonicatu ecclesie Elnensis providere.“

„X. Item quatenus *Gaciano Raynelli*, clerico Turonensis diocesis, cantori et familiari, continue comensali dicti regis, beneficium ecclesiasticum . . . ecclesie Dertusensis, Ordinis Sancti Augustini, . . . si in ecclesia cathedrali aut archipresbyteratus existat, si vacat vel cum vacabit, conferendi . . . Non obstante quo in Beate Marie de Lochis unum, et aliud in Sancti Maximini de Caynone (Cayrone?) . . . Turonensis diocesis obtineat beneficia sine cura vel cum cura, quod habet in parochia (?) Sancti Martini de Candia dicte diocesis.“

„XV. Item quatenus beneficium ecclesiasticum . . . fratri *Guillermo de la Fraytissa* dicti ordinis [Sti. Antonii] Vienensis diocesis, capellano et familiari, continue comensali . . . conferendi dignemini.“

„XVIII. Item quatenus *Anthonio Sancii*, clerico Valentie, cantori et familiari continue comensali dicti regis, un benefici a Saragossa.“

„XX. Item quatenus *Johanni de Fontanayles*, clerico Baiocensis, prefati regis cantori et familiari, continue comensali, un benifet a Elna.“

So nachdrücklich nahm sich der König der ganzen Angelegenheit an, daß er eigenhändig noch folgendes beifügte:

„Pare sant: suplich la vostra santedat que benignament e graciosa, vullats proveir les demunt dites supplicacions et aço reputaré a la vostra santedat e singular gracia et mercè axí com jo en vos singularment confiu¹⁵⁾.“

Aus diesem umfangreichen Schriftstück ergibt sich also, daß Graciá Reyneau Kleriker der Diözese Tours war — damit erklärt sich, daß die Urkunden im Archiv del Reial Patrimoni und die registres de la Corona d'Aragó ihn einfach als Graciá oder Graciá de Tors benannten —; ferner sehen wir daraus, daß er in dieser Diözese auch jetzt noch Benefizien an St. Maria zu Louchés, St. Maximin zu Caynone (Cayrone?) und St. Martin zu Candia inne hat. Nun bittet König Martin, der Papst möge diesem ein Benefizium an der Kathedrale oder an einer der Erzkirchen von Tortosa verleihen, er möge indes für eine solche Verleihung kein Hindernis darin erblicken, daß dieser bereits mit den vorgenannten Benefizien der Diözese Tours versehen sei.

Augenblicklich können wir nicht sagen, ob diese Bitten des Königs Martin erfüllt worden sind. Doch in einem weiteren Schriftstück drückt der König seine Verwunderung darüber aus, daß er bis jetzt, das sind zwei Monate nach dem Bittgesuch, immer noch ohne Antwort geblieben ist. Er schreibt nämlich an den Bischof von Lleyda:

„. . . som fort maravellats com no'ns havets escrit si hi havets donat recapte . . . Pregam-vos affectuosament que ab sobirana diligencia treballats en fer provehir lo dit rotol e les provisions que el dit pare sant hi farà, nos trametats de continent per scrit, per ço que nos vistes aquelles vos puxam trametre a dir nostra intenció¹⁶⁾.“

¹⁵⁾ Ebendort, fol. 33' ff.

¹⁶⁾ Ebendort, fol. 45.

Reyneau ist Musiker mit Leib und Seele und ist ganz hingegeben an die Kunst der Balladen und Motetten; ein Notariatsdokument vom 30. März 1408 spricht ausdrücklich davon. Reyneau und *Johannes Martini von Noyen* beobachteten genau das geistliche und weltliche Musikschaffen am Hofe von Frankreich und Burgund. Vom katalanischen Königshof unter Johann I. aber wissen wir, daß die Musiker oft den Aufenthalt zwischen hier und der Hofhaltung des Grafen von Foix wechselten; auch dürfen wir nicht vergessen, daß im Ms. Chantilly verschiedene Tonsätze dem Grafen von Foix gewidmet sind; manche Komponisten, die in diesem Codex vorkommen, haben wahrscheinlich auch in Barcelona gewirkt. Zur Zeit von Reyneau und Johannes Martini bestanden die Beziehungen zu diesen und auch zu anderen Höfen in Europa fort. Wenn wir dieses im Auge behalten, so bedarf folgendes Dokument keines weiteren Kommentars.

„Sit omnibus notum, quod nos, Johannes Martini, presbiter, et Gacianus Raynelli, francigene, cantores sive xandres, capelle domini regis Aragonum: atendentes nos ut procuratores Coleti Forestier quondam capellani ducis Burgundie, pluries petisse a reverendo domino fratre Vincencio, abbate monasterii Populeti, quendam librum in papiro scriptum, cohopertum de corio albo, vocatum de *motets e de ballades*, nobis dari et tradi, quem dictus defunctus diu et amore et precibus dicti domini abbatis, ipsi domino abbati accomodaverat; attendentes eciam, antequam dictus dominus abbas tradidisset nobis dictum librum ad ipsius et nostri pervenisse auditum, dictum Coletum decessisse, et nunc inter nos et vos, venerabilem fratrem Jacobum Carbonis, dicti monasterii nomine et pro parte dicti domini abbatis, et nos, esse conventum pro eo quia nos desideramus multum habere dictum librum, quod vos, cui dictus dominus abbas tradidit ipsum librum, tradideritis nomine dicti abbatis nobis dictum librum, et quod nos faceremus dicto domino abbati et vobis, ipsius nomine, cautionem infrascriptam, idcirco nos, dicti Johannes Martini et Gaciano Raynelli, confitemur et recognoscimus vobis, dicto venerabili fratri Jacobo Carbonis, quod nos, nomine et pro parte dicti domini abbatis, dedistis et tradidistis nobis, dictum librum; et nos confitemur ipsum librum a vobis nomine dicti domini abbatis habuisse et recepisse. . . . Et promittimus vobis, nomine dicti domini abbatis, et eidem eciam domino abbati et suis, quod si forsan per heredes seu successores dicti Coleti Forestier aut per alias quasvis personas, erat dicto domino abbati seu suis facta aliqua questio, peticio seu demanda in iudicio vel extra, racione dicti libri, nos restituemus et trademus dicto, nomine abbati seu cui ipse voluerit loco sui, predictum librum, vel dabimus et solvemus sibi, precium seu valorem ipsius libri, sine omni videlicet dilacione, excusacione et exceptione . . .¹⁷⁾“

Der hier genannte *Colinet Forestier* ist niemand anderer als jener Forestier, der im Jahre 1392 als Sänger in der Kapelle des Königs Joan I. bezeugt ist¹⁸⁾. Die ebenfalls hier erwähnte *Sammlung von Motetten und Balladen*, die jedenfalls ein wertvolles Repertorium von weltlich-höfischer und geistlicher Musik der Zeit Dunstables, Binchois und Dufays und darunter sicher auch verschiedene Werke von Forestier enthielt, ist aber leider verloren gegangen. An sie knüpft sich eine besondere Geschichte: Die Mönche von Poblett hatten sie von Forestier ausgeliehen; inzwischen ist aber dieser als Sänger an den burgundischen Hof übergesiedelt und betraute seine Kollegen Martini und Reyneau mit der Obsorge für sein Eigentum. Da traf die Nachricht vom Ableben Forestiers ein, der seine Freunde als Erben

¹⁷⁾ Madrid, Archivo Histórico Nacional. Die Pergamentbände aus Poblett sind nicht durchgezählt. Die Kenntnis dieser Urkunde verdanken wir unserem Freund Francesco Martorell vom Institut d'Estudis Catalans.

¹⁸⁾ Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer, 1925.

eingesetzt hatte. Diese forderten darum die Handschrift zurück und erhielten sie auch. Die Handschrift, die sich nun endgültig in Privatbesitz befand, ging verloren: wäre sie in klösterlicher Verwahrung geblieben, so wäre sie wahrscheinlich mit anderen Buchschätzen von Poblet gerettet worden.

Reyneau ist zunächst von 1398 bis 1410 ohne Unterbrechung als Kapellmitglied in Barcelona nachzuweisen. Im Jahre 1409 begegnen wir ihm zusammen mit Casin de Sent Aman, Bartholomeu de Castellar, Johan Trebol, Johan Martí, Anthoni Sanches (jetzt Sänger und auch zugleich Organist) und Pere Banyut. Als der König am 31. Mai 1410 starb, wurden einige Sänger entlassen, Reyneau aber konnte bleiben, sowohl während des Interregnums als auch unter Ferdinand I. von Aragonien (1414 bis 1416) und seinem Nachfolger Alfons dem Großmütigen (seit 1416). Damals, das heißt für das Jahr 1417 beglaubigt, lebten bei Hof als Instrumentisten „Rodrigo de la guitarra“, Johan de Maçà, Cosin Sella, Fferrando de Sivilla, Pere Alfonso de Sivilla, Garcia d'Avila, Johan Montpalau, Gaçon, Aliot Nichola, Johan Colavila, Perrinet Rino, Johan Monsenyor und Adoart de Vallseca. Um noch das Jahr 1422 als Beispiel heraufzugreifen, lernen wir neben Reyneau folgende Sänger kennen: Antoni Sanc, Pere Sabater, Johan Rodriguez (oder Rodrigo), ffrare Johan Fabra, Steva Gilabert, Guillem Basells und Eimon Lambulet („cantors de cant d'orgue“).

Zur Belohnung für die langjährigen treuen Dienste wollte König Alfons seinen hochgeschätzten Reyneau auch weiterhin empfehlen und schrieb im Februar 1429 an Erzbischöfe, Bischöfe, Äbte, Prioren, Kapitel und Klöster, an kirchliche Persönlichkeiten und Laien, denen die Durchführung von päpstlichen Bullen und Erlässen oblag, und bat sie, keine Schwierigkeiten zu bereiten. „dilecto capellano nostro Graciano Reynerii . . . super obtentum beneficium nuncupati (!) de Cortada in Ecclesia Illerdensi“¹⁹⁾. Elf Tage darauf stellte der König die gleiche Bitte wegen eines Benefiziums „appellat del comte“ an einer nicht näher bezeichneten Kirche: das Schreiben lautet:

„Amals nostres. Per altres letres vos havem pregat en dies passats, que haguessiu per recomanat l'amal chantre de nostra capella, en Gracià de Tors, en la assució de sa justícia sobre'l benifet d'aquesta església appellat del Comte, la qual de gran temps ança no ha pogut aconseguir segons se diu. E apres havem entés que alguns de vosaltres darian ocasió que'l dit en Gracià no aconsaguesca la dita sa justícia; de que, si així es, some no poch marvellats. Perque us pregam altra vegada e encarregam stretament, que per contemplació nostra, qui aço havem grantment a cor, donets al dit Gracià, en les dites coses, consell, favor e ajuda; en manera que aconseguesca son dret. Car cosa serà de que'ns farets assanyalat servey, lo qual molt vos agraïrem. E si per algú de vosaltres era fet lo contrari, ço que no podem creure, hi trobariem gran enuig e desplaer; lo qual no tollerariem ab paciència. Dada en + + + Saragoça sots nostre segell secret, a onze dies de ffebrer del any m. cccc. xxviii. Rex Alfonsus²⁰⁾.“

So also zeigt sich uns nunmehr der Lebensgang eines Künstlers, der mindestens in der Zeit noch vor 1398 bis 1429, mit Gnadenweisen der Könige überhäuft, am Hofe zu Barcelona diente; so nimmt die Gestalt Gacian Reyneaus, von dem die Handschrift Chantilly einen Tonsatz und den bloßen Namen überliefert, mannigfache konkrete Züge an.

¹⁹⁾ Archiv der Corona d'Aragó, Reg. 2683, fol. 24.

²⁰⁾ Ebendort, fol. 24'.

Musiciens allemands et auditeurs français au temps des rois Charles V et Charles VI

par André Pirro

Quand Renart, à la fin du 12^e s., semble prendre le rôle d'un jongleur allemand, cela donne à croire que les musiciens venus d'Allemagne étaient alors bien accueillis des Français, auxquels ils chantaient les hauts faits des anciens paladins.

„Moi saver bon chançon d'Ogier“ annonce le personnage en se déclarant capable de plaire à qui l'écouterait¹⁾. Un peu plus tard, sous Louis VIII († 1226), le maître du chant, à la cour du roi, était Julien de Spire, qui dut séjourner encore assez longtemps à Paris²⁾. C'est environ le même temps que l'on place l'enseignement de Jérôme de Moravie en notre université. Il n'est pas invraisemblable qu'il ait déjà connu certaines élégances de la musique instrumentale par la pratique des „gigueours d'Alemaigne“ que citera Adenès li Rois, dans *Li roumans de Cleomadès*, vers la fin du 13^e s., avec les „flauteurs de Behaigne“ (Bohème), les bons „leuteurs“ etc.³⁾.

Curieux de toute musique venue de l'étranger, les grands alors en attendaient cette nouveauté qui, pour eux, semble avoir été la qualité la plus remarquable d'un chant, et ils y cherchaient une sorte de message, par lequel leurs égaux, d'un pays lointain, les informaient de leur magnificence et de leur goût. Ils n'exigeaient point, du reste, que ces preuves de la délicatesse dans le luxe fussent empruntées à une région fort distante de la leur. Il était seulement nécessaire que le témoignage franchit la frontière, si voisine fût elle. Et les propagateurs des lais bretons pouvaient le disputer aux porteurs de ces „notes loherenges“, qui sont louées dans le *Roman de la Rose*, „por ce qu'en fait en Loheraine, plus beles notes qu'en nul reine“⁴⁾.

Mais la faveur de ces mélodies prépare déjà le succès aux artistes venus de l'Est. Vers 1331, le ménestrel Huet le Lorrain contribuait à fonder à Paris la chapelle et l'hôpital de St. Julien des Ménétriers, et Ysabiau la Lorraine exerçait la musique à Paris à la même époque⁵⁾. D'autre part, en son *Remède de fortune*, antérieur à 1342, Guillaume de Machaut mentionne la „muse d'Aussay“ (cornemuse d'Alsace). Il y nomme, de plus, le grand cornet d'Allemagne⁶⁾, et il démontre, dans son *Voir dit*, qu'il a non

¹⁾ *Le roman du Renart*, éd. Méon, II, 1826, p. 113.

²⁾ Hilarin Felder, *Die liturgischen Reimoffizien... gedichtet und komponiert durch Fr. Julian von Speyer*, 1901, pp. 141, 143, 149.

³⁾ Ed. A. van Hasselt, I, 1865, p. 91.

⁴⁾ Ed. E. Langlois, II, 1920, p. 39.

⁵⁾ René de Lespinasse, *Les métiers et les corporations de la ville de Paris*, III, 1897, p. 576 et p. 582.

⁶⁾ *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, éd. par Ernest Hoepffner, II, 1911, p. 145.

seulement appris à désigner certains instruments employés dans les provinces de la Germanie, mais que certaines formes de la musique allemande lui sont familières. Il avise en effet Péronne d'Armentières qu'il a composé un chant „à la guise d'un Res d'Allemaigne“, pièce qui a été conservée⁷⁾. Le poète anonyme des *Echees amoureux* écrit aussi

Là oïst on res d'Allemaigne

De mainte guise moult estraigne⁸⁾.

Il est assez vraisemblable que ce fut au même genre qu'appartenait cette danse d'Allemagne, nouvellement importée par Jehan Chandos, et „cornée“ par ordre du roi d'Angleterre sur sa nef, le 29 août 1350, tout avant la bataille qui mit aux prises les Anglais et les Espagnols, en vue de Winchelsea⁹⁾.

Nulle allusion au caractère ou à la structure de la musique transmise aux Français par les ménestrels allemands ne se rencontre dans les documents où la présence de ces joueurs d'instruments est attestée. On voit seulement qu'ils étaient admis à servir la famille royale ou d'autres princes qui, à la fin du 14^e s. et au commencement du 15^e, détenaient des territoires de langue française. Beaucoup de ces étrangers sont formellement désignés comme allemands. Les uns résidaient continuellement dans ces cours soumises aux usages français, les autres y passaient seulement, accompagnant quelque voyageur de rang élevé. Assez souvent, toutefois, l'origine de ces valets n'est pas indiquée. L'apparence de leur nom, seule, permet de se risquer à leur assigner quelque nationalité. Entreprise assez difficile, où les erreurs seraient inévitables, les noms fussent-ils correctement écrits. Mais cet élément même de probabilité fait généralement défaut. Certaines analogies, cependant, suggèrent de hasarder, en bien des cas, des interprétations assez vraisemblables. Au surplus, c'est sans doute la plus grande utilité des menus travaux historiques, de provoquer des corrections et de susciter des remarques supplémentaires.



Vers le milieu du 14 s., Uldricus, ménétrier du comte de Savoie, fut envoyé acheter des arbalètes à Genève¹⁰⁾. En 1362—1363, André Alamand était musicien du même prince (*Côte d'Or*, B 7114)¹¹⁾. Entre 1367 et 1372, le duc de Bar était servi par le ménestrel Chibus (*Meuse*, B 677, fol. 26 et B 799, fol. 107b). La transcription française ne dissimulerait-elle pas un de ces impératifs, par lesquels sont alors appelés quelquefois les amuseurs des seigneurs allemands? *Schieb aus (usz)*, défournel serait un commandement bien choisi pour faire parler quelque diseur de bourdes, ou bien ordonner d'en „pousser une“ à quelque chanteur de gaudrioles. La présence à Bar d'un personnage au répertoire d'abord

⁷⁾ Henri Quittard, *Notes sur Guillaume de Machaut* (*Bulletin de la société française de musicologie*, II, 1918, p. 125).

⁸⁾ Hermann Abert, *Die Musikästhetik der Echees amoureux* (*Sammelbände der I. M. G.*, 1905, p. 354).

⁹⁾ Jehan Froissart, *Chroniques*, éd. Siméon Luce, IV, 1873, p. 91.

¹⁰⁾ Aug. Dufour et F. Rabut, *Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie* (*Mémoires et documents publiés par la société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, XVII, 1878, p. 11).

¹¹⁾ Les noms des départements que l'on rencontrera ici indiquent les dépôts d'archives constitués dans les chefs-lieux.

germanique s'expliquerait assez bien par les relations du duc avec son voisin et parent Jean II de Sarrebrück, seigneur de Commercy.

Le Fredelic payé par le duc de Bourgogne en 1367 peut sans doute être tenu pour allemand¹²⁾, par un jugement plus immédiat plus sûr que celui dont serait l'objet un certain Burluque, serviteur de Jean, duc de Berry en 1371 (*Archives nationales*, KK 251, fol. 68). En la même année, du moins, ce sont sans doute des Allemands que le contrôleur de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, gratifie en maltraitant leurs noms: car Monguin, Quinchelin et Yolin appartiennent au duc Etienne de Bavière (Prost, p. 260). La sonorité des syllabes est assez distincte aussi pour annoncer d'où venait Hainsselin qui, avec Guillemain de Cangi, jouait en 1373 chez le duc de Berry (*Archives nationales*, KK 251, fol. 123b).

Il semble d'ailleurs que la faveur dont jouissent les ménestrels allemands s'accroisse alors, probablement à cause de ce renouvellement de la musique instrumentale, que Tilemann Elhen von Wolfhagen dit s'être produit en 1360. „Dan wer vur funf oder ses jaren ein gut pifer was geheissen in dem ganzen lande, der endauc itzunt nit eine flige“¹³⁾. En 1374, Philippe le Hardi charge son ménestrier Louis Mulier de recruter des compagnons en Allemagne. L'année suivante, la duchesse de Bourgogne gratifie un ménestrier d'Allemagne aveugle qui a chanté et „fait métier“ devant elle. Quelques mois auparavant, elle avait récompensé un musicien du comte de Savoie, qui avait „recordé plusieurs dits“ en sa présence¹⁴⁾. Cet artiste était un collègue de Huldri (Uldricus) Estelin, qui résidait à la cour de Savoie en 1375 (*Côte d'Or*, B 7855).

Charles V allouait en 1377 30 francs à son ménestrel de vielle, Hanse, pour qu'il achetât une ceinture d'argent¹⁵⁾. Pendant les fêtes célébrées à Dijon pour le baptême de Louis, fils de Philippe le Hardi, le duc avait fait largesse aux ménestrels „du roy de Bahaine“, l'empereur Charles IV, dont le goût pour la musique a été attesté. En ce même été de 1377, le même prince avait octroyé 10 francs au joueur de „guisterne du duc d'Otteriche“ Léopold le Preux, et les ménestriers de Guillaume, comte de Juliers, avaient été aussi rémunérés par son ordre¹⁶⁾. Au commencement de la même année, à Dijon, la duchesse avait évalué à 26 francs le plaisir que lui avaient procuré deux trompettes, deux joueurs de „challlemelle“ et deux joueurs de cornemuse qui étaient au comte de Savoie¹⁷⁾. Il serait imprudent d'affirmer que ces artistes étaient des Allemands. Mais on cite, parmi les ménestriers salariés en 1379 par le comte, un certain Conchelin, peut-être le Quinchelin noté plus haut¹⁸⁾. Prior, autre musicien du comte

¹²⁾ B. Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne*, I, 1902—1904, p. 105, n° 656.

¹³⁾ *Die Limburger Chronik*, éd. par Arthur Wyss (*Monumenta Germaniae historiae*, 1883, p. 49).

¹⁴⁾ Prost, nos 2055, 2380 et 2296.

¹⁵⁾ Léopold Delisle, *Mandements et actes divers de Charles V*, 1874, n° 1561. Hans „den Jode“ passa la même année au service d'Aubert, duc de Bavière (E. Van der Straeten, *La musique aux Pays Bas*, IV, 1878, p. 186).

¹⁶⁾ Prost, nos 3158, 3170 et 3161.

¹⁷⁾ Prost, n° 3050.

¹⁸⁾ Max Bruchet, *Le château de Ripaille*, 1907, p. 319. — En 1388 un certain Quinquin, „ménestrel de bouche, né du pays d'Allemagne“ est cité dans une lettre de rémission. (Du Cange, *Gloss. med. et inf. latinitatis*, IV, 1845, p. 357).

vert, fut envoyé en Allemagne en 1380. Sa femme s'appelait Margherita Orenbrox, du moins pour les secrétaires de la comptabilité savoyarde¹⁹). Car il convient sans doute de lui restituer un nom analogue à celui du diable Hornplas qui paraît plus tard dans le „jeu“ Von dreien pösen Weiben (Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert; Bibl. d. Lit.-Vereins in Stuttgart, XXVIII, 1853, pp. 493—494). Conchelin et Petremand étaient encore employés avec Prior en 1383²⁰). Ces musiciens avaient sans doute été familiarisés dès leurs débuts avec cette pratique allemande, où tant de ménestrels prétendaient s'affermir, en fréquentant les assemblées dites alors „écoles d'Allemagne“. Les musiciens de Philippe le Hardi s'y rendirent en 1378 et en 1384²¹). En 1386, y allèrent Jacobus de Troys, Galterias de la rota, Venequin, Pifeto et Anricho, serviteurs de Jean tous d'Aragon²²). Ce prince était connu pour ses appétits musicaux. J. Cabaret d'Orronville, racontant le voyage que Louis, duc de Bourbon, fit pour le visiter, indique tout d'abord que c'était le roi „qui moult amoit les ménestrels“²³). Thomas de Saluces, dans *Le chevalier errant*, écrit en 1394, ne sait mieux le représenter qu'en le montrant „ou milieu des menestriers“. Et il ajoute: „Autre compaignie ne vy a qui il se delictast“²⁴). Il s'était endetté gravement par sa générosité envers les gens de sa maison „xandres“ et ménétriers, au moment de son mariage²⁵). Comme il avait épousé Yolande, fille de Robert, duc de Bar, et de Marie de France, il serait excusable déjà de l'introduire en cette étude. Mais il faut observer aussi qu'il recommandait volontiers aux princes français les musiciens qui lui avaient plu. Son père, le roi Pierre, avait aussi désigné, en 1386, un certain Vinque Vertinboch à la faveur de plusieurs souverains, parmi lesquels était le duc d'Evreux, Charles III, roi de Navarre²⁶). Grâce au roi Jean, beaucoup d'Allemands furent munis d'une sorte de passeport artistique. En 1389, il s'inquiétait de savoir ce qu'il était advenu d'Everli, qu'il avait enlevé au duc d'Autriche, et qu'il jugeait surpasser tous les autres ménestrels²⁷). En 1391, Jean d'Aragon expédia deux de ses musiciens en Allemagne, pour en ramener de bons joueurs de *Xelamia*, *bombarda* et *cornamusa*²⁸). Dans son *Respit de la mort* composé en 1376, Jean Lefèvre de Reissons considère les „grosses bombardes“ comme nouvelles (Bibl. nat., ms. fr. 1543, fol. 252 verso) et, dans la trans-

¹⁹) F. Saraceno, *Giunta ai giullari e menestrelli, viaggi, imprese guerresche dei principi d'Aca'a* (Curiosità e ricerche di storia subalpina, IV, 1880, p. 209).

²⁰) *Ibid.*, p. 206. Prieur, ménétrier et „mime“ de la cour, est inscrit dans des comtes de 1385—1388 pour avoir reçu du vin et du froment (Côte d'Or, B 10322). Petremand est cité aussi en 1387—1388 (Côte d'Or, B 7137).

²¹) Prost, p. 571; Bernard et Henri Prost, 2e vol. des *Inventaires*, 1908—1913, n° 1062.

²²) Antoni Rubió y Lluch, *Documents per l'història de la cultura catalana mitjà-aval*, II, 1921, pp. 291—292.

²³) *La chronique du bon duc Loys de Bourbon*, éd. Chazaud, 1876, p. 108.

²⁴) Bibl. nat., ms. fr. 12559, fol. 158.

²⁵) *Pyrénées orientales*, B 207.

²⁶) Rubió y Lluch, *Documents* . . . II, p. 297.

²⁷) Felipe Pedrell, *Jean I d'Aragon, compositeur de musique* (Riemann-Festschrift, 1909, p. 232).

²⁸) *Ibid.*, p. 239. Dans la même étude sont cités (p. 238) Olin (ou Huelin) et Stefen que Gaston de Foix avait eus de l'Allemagne (p. 238).

lation de *La Vieille*, d'Ovide, il cite la musette d'Allemagne (éd. d'Hippolyte Cocheris, 1861, p. 20). Jehan de Brie, dans son *Bon berger*, que l'on date de 1379, recommande l'usage de cette même musette d'Allemagne (éd. Paul Lacroix, 1879, p. 81).

C'est en Allemagne aussi que Testa de Fierro et Nicolas doivent, en 1391, engager un joueur de *charamela* pour Charles III, roi de Navarre. Son père, Charles le Mauvais, avait secouru de son aumône de pauvres jongleurs allemands qui allaient à St. Jacques de Compostelle (1382). Charles III, qui entretenait 5 ménétriers vêtus de drap vert de Bristol, et porteurs d'une plaque d'argent émaillée, avait, dans sa jeunesse, rémunéré les musiciens du comte d'Etampes, Pierre le Lorrain, Guillaume Johanniere et Georget Peruchon (1380: Bibl. nat., ms. fr. 26016, n^{os} 2652 et 2658). La même année, les ménétriers du roi avaient reçu de lui des étrennes (Ibid., n^o 2651; cf. n^o 2667). Mais on le vit encore en 1387 offrir 15 florins à 3 jongleurs du comte „de Hueda d'Alamaynna“²⁹⁾.

L'un des ménestrels envoyés d'Aragon en Allemagne, en 1391, Blasof, est probablement le Planzof que le duc d'Orléans salariait en 1398 avec Arbelin. Chez le comte de Nevers, servaient en 1397 Jacques de Savilliant, Christophe d'Allemagne et Semul de Cologne³⁰⁾. Hennequin de Cologne, et Haikilbech (?) qui suivaient le comte d'Ostrevant, connurent la munificence de Louis duc d'Orléans (1396), ainsi que Rappelin et Rudelin venus avec le duc de Bavière, et que les ménestrels de l'évêque de Wurzburg (décembre 1396). On paya en 1398, Ernoulet de Cologne et Henry de Bavière, qui jouaient de la vielle et du luth. Rappelin figure encore dans les mêmes comptes, avec Henry Hubresubz (?) son compagnon chez le duc de Bavière, et l'on y a aussi relevé les nous singulièrement déformés, de Hennequin Orleberch et de Nicolas Leurebercre, qui appartenaient au comte d'Ostrevant³¹⁾.

Dans les registres de Savoie, Chiffelin est inscrit en 1391. Federico et Vasquerlico y sont introduits en 1397. En 1401, Henry Alemand y est désigné comme organiste³²⁾. On sait que, alors, orgues et organistes d'Allemagne étaient en réputation. Ainsi, depuis 1373, fra Filippo Teutonico avait édifié un orgue considérable à la cathédrale d'Orvieto, et un prêtre allemand en répara la mécanique, et travailla au petit orgue en 1400³³⁾. De même, il semble que le *magister organorum* à qui le chapitre de Notre Dame de Paris demanda un instrument neuf, était un Allemand. Dans une délibération capitulaire du 26 octobre 1403, il est nommé Federicus

²⁹⁾ Ramón Menéndez Pidal, *Poesia juglaresca y juglares*, 1924, p. 135, p. 6, p. 136. Dans le même ouvrage (pp. 471—472), Cibus (Sibus) est désigné comme servant le roi de Navarre (1396). En 1395, Cibus est mentionné comme étant avec Piffet, Coli, etc., ménétrier du roi d'Aragon (*Pyrénées orientales*, B 156). Serait-ce encore le Chibus de Bar? Dans un document communiqué par Mr. le Prof. Higiní Anglès, de Barcelona, que je remercie, Joh. Sibus est dit „de Sessons“ (1396). Le receveur de Louppy le Château de 1405 à 1417 se nommait Jehan Chibus (*Meuse*, B 1311—1312).

³⁰⁾ René de Lespinasse, ouvr. cité, p. 575.

³¹⁾ De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, III, 1852, p. 124, p. 130 et p. 159. Pietre Frochain, ménétrier du „marquis de Baude“, est inscrit dans les comptes du duc d'Orléans pour 1404—1405 (*Ibid.*, p. 212).

³²⁾ Saraceno, étude citée, p. 213.

³³⁾ Santorre Debenedetti, *Il Sollazzo*, 1922, p. 21.

Schaubanks (Arch. nat., LL 109 B, p. 348). Parmi les musiciens qu'il loue dans sa description de Paris au commencement du 15^e s., Guillebert de Mets évoque le théologien allemand „qui jouoit sur la vielle“³⁴). Il n'est pas improbable que ce clerc au double talent ait été Joh. de Mullechner de Austria, prêtre du diocèse de Passau, maître ès arts, régent en la faculté de théologie à Paris, l'an 1403³⁵). Un peu plus tard (1407), paraissait parmi les „déterminants“ Henricus de Saxonia de Soltwedel (Salzwedel), qui fut choisi pour organiste de la nation anglaise (et allemande) à l'église Saint Mathurin le 16 novembre 1413. et qui obtint, après un concours, l'orgue de Notre Dame le 10 avril 1415. Il était alors bachelier en médecine (Arch. nat., LL 112, fol. 23; cf. fol. 26 b)³⁶). Il aurait donc pu être entendu par l'empereur Sigismond, qui traversa Paris en mars 1416, suivi d'Oswald von Wolkenstein³⁷). Sigismond offrit aux dames de Paris un repas magnifique, *non sine musicorum generibus instrumentis variis, cantibus quoque admirandae suavitatis consonantibus* (Chronique du religieux de St. Denys, éd. Bellaguet, V, 1844, p. 746). On a prétendu que, compromettant étrangement sa dignité, il s'était avancé devant les tables comme un histrion, murmurant (*insusurrans*) des mélodies, *ut parum sciebat cantum*³⁸).

Il y avait alors au service du roi de France un certain Armant Wague-matre³⁹) qu'il n'est pas téméraire de se représenter comme Hermann Wachtmeister (Arch. nat., KK 49, fol. 5 b, 4 avril 1416). Il est moins aventureux encore de décider sur l'origine de Christophe d'Albourg, trompette de guerre, que le duc de Bourgogne tenait à ses gages dès 1408, et qui est cité encore en 1420 (Bibl. nat., *Collection de Bourgogne*, LIV, fol. 225 et LVIII, fol. 348). Il serait plus difficile de classer Antoine Crapalique, attaché en 1415 à la même fonction, sous le même maître. Mais le ménétrier Thibault d'Estrabourg, est à peine déguisé par le rédacteur, dans les comptes de Philippe le Bon pour 1417 *Coll. de Bourgogne*, LVI, fol. 246; LVIII, fol. 348; LXV, fol. 209). Enfin, les ménestrels qui étaient au duc de Berry quand il mourut, avec des prénoms donnés souvent en Allemagne, Hugo, Aubert (Albert), Guillaume, ont tous trois Ambelart pour nom de famille (Bibl. St. Geneviève, ms. 841, fol. 261 b; état de 1416).

Le 6 novembre 1415, le duc de Savoie envoyait encore deux de ses musiciens chercher en Allemagne deux bons ménétriers pour le servir.

³⁴) Leroux de Lincy et Tisserand, *Paris et ses historiens aux 14^e et 15^e siècles*, 1867, p. 233.

³⁵) H. Denifle et E. Châtelain, *Chartularium universitatis parisiensis*, IV, 1897, p. 76 et p. 321. J. de Austria avait sollicité une bourse en 1380 (H. Denifle et E. Châtelain, *Auctarium chartularii universitatis parisiensis*, I, 1891, col. 584). En 1406, il est dit *sacrae theologiae doctor* (*Ibid.*, col. 928). Il fut député vers Sigismond par sa „nation“, quand ce prince visita Paris en 1416 (*Auctarium*, II, 1897, col. 204 et col. 205).

³⁶) *Auctarium*, II, col. 4; cf. col. 250 (1418).

³⁷) J. Schatz, *Geistliche und weltliche Lieder des Oswald von Wolkenstein* (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, IX¹, 1902, Einleitung, p. 103).

³⁸) La passion politique avait inspiré l'auteur de ces appréciations recueillies par J. de Montreuil (E. Martène, *Veterum scriptorum . . . amplissima collectio*, 1724, col. 1448). Il y est aussi fait allusion à la coutume de Sigismond de chanter avec ses compagnons en chevauchant *per vicos* (col. 1449).

³⁹) Ce musicien est inscrit dans le compte de la reine Ysabeau de Bavière. Les ménestrels du père de la reine avaient été gratifiés par le roi en juillet 1392 (Bibl. nat., ms. fr. 23257, fol. 38).

En 1417, Hermant avait la permission de partir pour l'Allemagne, afin d'en ramener sa famille. Enfin, Enrico Hornblos fut plusieurs fois chargé d'aller dans son pays quérir des artistes, ou même porter des présents ou des messages à des princes (1410—1420)⁴⁰⁾.

Pour terminer cette énumération, à laquelle il faudrait ajouter beaucoup, il suffira provisoirement de mentionner les ménestrels du roi de Sicile, en 1419—1420. Ils sont ainsi désignés: Frédéric de Deux-Pons (Zweibrücken), Nicolas de Vergaville (village lorrain non loin de Dieuze), Jehan de Folgrin, Nicolas de Vuastal. Ce Nicolas est nommé, dans un autre document, Claux de Warstat. Il y est associé à Frédéric de Deux-Pons, et à Henry d'Estocart (Stuttgart)⁴¹⁾. Le roi de Sicile était alors Louis III, duc d'Anjou, comte du Maine et de Provence, dont la mère, Yolande, était la fille de Jean I d'Aragon et de Yolande de Bar⁴²⁾.

⁴⁰⁾ Saraceno, étude citée, pp. 211—213.

⁴¹⁾ *Bouches du Rhône*, B 272, fol. 11b et B 1528, fol 57b. J'adresse ici tous mes remerciements à Mr. l'archiviste Busquet qui a bien voulu vérifier ces indications sur les originaux.

⁴²⁾ Les ménestrels de la cour d'Aragon sont déjà bien connus, par les travaux publiés par Mr. Higiní Anglès: *Els cantors i organistes francoflamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV—XVI* (*Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer*, 1925, pp. 49—62), et *Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert* (*Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel*, 1925, p. 56).

Le madrigalisme avant le madrigal

par Charles van den Borren

Ce que nous avons accoutumé d'appeler „madrigalisme“ est, à la vérité, une chose vieille comme le monde. Toute musique descriptive — et l'on sait par le *nomos pythikos* combien cette sorte de musique est ancienne — est, en effet, d'essence madrigalesque, si l'on prend ce terme dans son sens le plus large. Si, cependant, le madrigal polyphonique du XVI^e siècle a donné son nom à l'ensemble des formules qui servent à réaliser cette conception spéciale de la musique, c'est que la musicologie moderne a reconnu, dans ce genre, le premier de ceux dans lesquels ces formules reçoivent une application de caractère systématique. Sans doute, le XVI^e siècle n'a point créé une „théorie“ du madrigal; mais le répertoire du madrigal n'est-il pas, par lui-même, la preuve vivante qu'un courant général entraînait les musiciens de l'époque dans le sens d'une esthétique basée en grande partie sur l'exploitation de ce que les modernes ont très justement baptisé du nom de „madrigalisme“? Aussi bien, s'il faut chercher un semblant de justification théorique au madrigalisme, ne la trouve-t-on pas dans cette définition occasionnelle de la *musica reservata* que donne Samuel Quickelberg, dans son introduction aux Psaumes de la Pénitence de Roland de Lassus: „... *ad res et verba accomodando, singulorum affectuum vim exprimendo, rem quasi actam ante oculos ponendo expressit... Hoc quidem musicae Genus Musicam reservatam vocant*“¹⁾.

Il y a, dans ces quelques mots, un exposé suffisamment clair de ce qui caractérise cette musique relativement complexe, que Lasso qualifiait d'*osservata* et qu'il opposait à une musique simple et facilement accessible à tous (*palese a tutti*), dans la préface de son *Primo libro... Madrigali, vilanesche*, etc... *a quatro voci*, publié à Anvers, en 1555. „Exprimer les divers sentiments, placer en quelque sorte la réalité sous les yeux, en accommodant la musique aux choses et aux mots“, voilà la grande innovation qu'apporte le style madrigalesque. Comme on peut le voir par l'étude détaillée du répertoire de l'époque, il y a là une tentative indirecte et assez naïve d'établir une correspondance artificielle entre la musique et ce que l'on désire qu'elle exprime. Le „mot“ sert de truchement à la „chose“: ou bien la „chose“ est purement matérielle, et, dans ce cas, le „mot“ qui évoque sa vision donne naissance à une formule musicale qui s'efforce à traduire cette impression visuelle; ou bien elle est d'ordre affectif, et alors le „mot“ se transpose, musicalement, en une forme dans laquelle apparaît le rudiment

¹⁾ Cf. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle...* I., p. 56, note 2 (Breitkopf & Haertel, 1894).

d'une psychologie particulière. En toute hypothèse, il ne peut s'agir, dans cette seconde alternative, d'une expression subjective à caractère personnel, comme l'a fort bien montré M. H. Bessler, dans ses *Grundfragen der Musikästhetik* ²⁾. Somme toute, la *musica reservata* repose principalement sur une sorte de symbolisme verbal, qui peut sembler assez puéril au premier abord, mais qui n'en a pas moins été l'intermédiaire par lequel la musique a insensiblement passé de l'expression généralisée à cette expression spécialisée dont les opéras du début du XVII^e siècle, principalement ceux de Monteverdi, offrent, pour la première fois, des exemples décisifs ³⁾.

La musique monodique et polyphonique du moyen âge peut être considérée comme tendant avant tout à „orner“ la parole, indépendamment du sens précis de celle-ci. Sans doute, des artistes comme Bernart de Ventadorn et Guillaume de Machaut ont-ils proclamé que l'on ne peut faire de bons vers ni de bonne musique, si l'on n'éprouve pas réellement les sentiments que l'on exprime ⁴⁾. Mais cette profession de foi de sincérité a une portée beaucoup trop générale pour qu'on puisse y découvrir ne fût-ce que l'ombre d'une esthétique consciente et plus ou moins particularisée. Cela n'empêche, au demeurant, que nombre de mélodies de troubadours, de trouvères et de *Minnesänger* nous séduisent par une *Stimmung* nettement déterminée (joie, mélancolie, etc.), que l'on peut sans nul doute concevoir indépendamment de notre appréciation subjective d'hommes modernes nés sous le signe du romantisme : mais ici, l'on se trouve en présence de ces impondérables qui sont à la base de toute création du génie, et qui présupposent, de la part de l'agent créateur, une subconscience exceptionnellement active ⁵⁾.

Il est certain que cette conception purement ornementale de la musique, qui trouve son expression la plus pure dans la cantilène liturgique, était, en principe, incompatible avec toute tentative de décrire ou d'évoquer par des procédés techniques particuliers. Néanmoins, il eût été surprenant qu'une période dominée par le symbole intellectuel comme était le moyen âge, se soit complètement abstenue de faire intervenir ce facteur dans la musique. On sait que, sur le terrain de la théorie (modes d'église, rythme, notation, etc.), le symbolisme a joué un rôle très caractéristique à cette époque ⁶⁾. Mais la pratique musicale semble, à première vue, y être restée complète-

²⁾ Jahrbuch Peters, 33. Jahrgang (1926), pp. 63 ss. (Cf. plus spécialement p. 67).

³⁾ Cf., sur cette évolution, Ch. van den Borren, *From Madrigalism to Musical Drama*, dans *The Chesterian* (Londres), IX, No. 70, April—may 1928, pp. 177 ss.

⁴⁾ Cf. Friedr. Ludwig, dans le *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido Adler, I. Auflage, pp. 158 et 232.

⁵⁾ Même une œuvre de pure adaptation, comme le *Kalenda maya* de Raimbaut de Vaqueiras est dans ce cas : le trait de génie a été, ici, de pressentir, par une impulsion toute inconsciente, la substance poétique que recélait en elle l'*estampida* des jongleurs.

⁶⁾ Il importe de signaler ici l'intéressante contribution fournie, tout récemment par M. Leo Schrade sur ce sujet, dans son étude : *Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluni (Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, VII. Heft, pp. 229 ss.)*.

ment étrangère. Peut-être des investigations expressément dirigées dans ce sens apporteraient-elles la preuve qu'il n'en est pas tout à fait ainsi, et que, là aussi, l'élément symbolique, ancêtre du principe madrigalesque, a eu son mot à dire plus souvent qu'on ne pourrait le croire.

Je me bornerai à rassembler, dans cette esquisse, quelques cas dans lesquels la technique d'ensemble ou de détail de certaines pièces de musique datant des derniers siècles du moyen âge et des débuts de l'ère moderne, se révèle sous des aspects tels qu'il n'est point interdit d'y voir des „madrigalismes avant le madrigal“.

Les exemples les plus anciens ont été signalés par M. F. Ludwig dans sa contribution au *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido Adler (pp. 208 et 232). Ils se rencontrent dans le répertoire du motet du XIII^e siècle. L'un d'eux concerne toutes les pièces du genre basées sur le ténor *Portare*. Ce dernier est emprunté à l'*Alleluia dulce lignum*, lequel célèbre la Sainte-Croix digne de „porter le Roi des Cieux et le Seigneur“ (*portare regem celorum et dominum*). M. Ludwig note qu'il est, de tous, le plus fréquemment employé au XIII^e siècle et qu'on le choisissait, de préférence, chaque fois que l'on se proposait de se livrer, dans le motet, à des prouesses sortant de l'ordinaire. Une telle prédilection repose moins, à notre avis, sur une capacité technique particulière, que sur le symbolisme qui dérive du mot *portare*, et dont on induisait que ce ténor était mieux qualifié que tout autre pour servir de soutien à une construction polyphonique plus ou moins compliquée.

Le second exemple cité par M. Ludwig procède d'un symbolisme d'ordre moins abstrait: il apparaît dans le motet *Anima mea — Descendi — Alma*, et consiste dans l'emploi d'une marche mélodique descendante qui n'est certainement pas le fait du hasard, sur le mot *Descendi* par où débute le motetus¹⁾.

Au XIV^e siècle, l'application du principe de l'imitation stricte à la mélodie chantée, lorsque le texte décrit une chasse, est de nature essentiellement madrigalesque. Sans aucun doute, cette manière de composer que nous appelons aujourd'hui *canon*, et que l'on nommait alors *fuga*, est de beaucoup antérieure à la création de la „chace“ française et de la „caccia“ italienne, puisque la première moitié du XIII^e siècle nous en fournit déjà un exemple parfait dans le *Sumer is icumen in*. Mais il n'en est pas moins curieux de voir, à un moment donné, user de ce procédé avec une intention particulière d'ordre purement intellectuel. A cet égard, la chasse anonyme du codex d'Ivrée, *Se je chant mains*, publiée par M. Besseler²⁾, est du plus haut intérêt, tant par son ancienneté que par le mélange significatif qu'elle offre de symbolisme abstrait et d'éléments réalistes. Mais ici surgit, dans toute son ampleur, le problème de la musique descriptive, avec tout ce qui le rattache à la conception madrigalesque. La „caccia“ italienne est, sans contredit, l'une des expressions les plus vivantes de cet esprit nouveau, et il est fort probable que si l'on étudiait de près son répertoire, on y découvrirait maint détail d'où l'on pourrait induire que le „madrigalisme avant

¹⁾ Ce motet du codex de Montpellier a été reproduit intégralement en notation moderne par M. H. Besseler, dans ses *Studien zur Musikgeschichte des Mittelalters*, II, *Archiv für Musikwissenschaft*, 1926/27, Heft 2, p. 242.

²⁾ *Archiv für Musikwissenschaft*, VII (1925), Heft 2, p. 250.

le madrigal " n'est point une hypothèse gratuite, mais un fait bien et dûment établi dès le XIV^e siècle⁹⁾.

A l'*ars nova* franco-italien du Trecento succède l'*ars nova* franco-néerlandais du XV^e siècle, principalement représenté, à ses débuts, par Dufay et Binchois. J'ai déjà eu l'occasion de noter, dans mon livre sur Dufay¹⁰⁾, deux passages de ce maître, dans lesquels l'intention madrigalesque ne fait pas de doute. Ainsi, dans le motet d'inauguration de la cathédrale de Florence (1436), *Nuper rosarum*, l'endroit où le texte qualifie le pape Eugène IV de *Petri successor* se signale par une imitation entre le cantus et le contraténor (mes. 44—45), dont le but évident est de commenter symboliquement l'idée de „succession“. Le motet *Juvenis qui puellam* du même maître offre certaines divisions des voix dont l'une coïncide avec le mot *dividas*: ici encore, l'intention symbolique n'est pas douteuse.

Depuis que cet ouvrage a été écrit, le hasard d'une recherche dans le codex 5557 de la Bibliothèque Royale de Belgique m'a fait découvrir, parmi les messes anonymes de ce recueil, deux messes bien connues de la vieillesse de Dufay: *Ecce ancilla* (fol. 50' à 61) et *Ave Regina* (fol. 110' à 120')¹¹⁾. Dans cette dernière, on rencontre, peut-être pour la première fois dans l'histoire musicale, le madrigalisme typique qui consiste à figurer l'Ascension du Christ par une montée mélodique des voix:

o = □ de l'original

Et a - scendit

Mais, chose surprenante, le même dispositif se retrouve, à quelques mesures de là, sur les paroles *Et iterum venturus est*, avec cette triple

⁹⁾ M. Ludwig (pp. 243 ss. du *Handbuch der Musikgeschichte*, d'Adler) signale implicitement le caractère madrigalesque de certains passages de la pièce *Un bel sparver* de Jacopo da Bologna, que M. J. Wolf a publiée en notation moderne dans le vol. II de sa *Geschichte der Mensural-Notation*, p. 97: il s'agit, ici, non pas d'une caccia, mais d'un madrigal poético-musical, lequel n'a, par ailleurs, rien à voir avec le madrigal purement musical du XVI^e siècle.

¹⁰⁾ Bruxelles, chez l'auteur, 1926 (Cf. p. 175 et 181 de cet ouvrage).

¹¹⁾ A vrai dire, la *Missa Ave Regina* n'y est pas entièrement dissimulée sous le voile de l'anonymat: il subsiste, en effet, au-dessus de la première page, un fragment de nom d'auteur épargné par le relieur, et dans lequel on reconnaît sans peine Dufay, la syllabe *fa* de ce nom étant représentée, comme souvent à cette époque, par le *fa* de la solmisation.

différence que le mouvement est doublé, que le supérior entre avant le contraténor et que la marche en escalier de la basse est soumise à un renversement grâce auquel une descente se substitue à la montée que subit cette voix dans *Et ascendit!* L'idée de répétition contenue dans le mot *Iterum* ainsi que celle d'un retour sur terre après l'Ascension, sont ici symbolisées de la façon la plus caractéristique.

L'élan une fois donné, il n'y avait plus qu'à suivre. C'est ce que l'on peut constater notamment dans les messes d'Okeghem, dont le premier volume, publié en 1927, avec une méthode impeccable, par M. Plamenac¹²), contient plusieurs exemples remarquables de madrigalisms de ce genre. En voici l'énumération:

Missa quinti toni. — Credo, mes. 139—140: le supérior et le ténor descendent subitement d'une octave à *et mortuos*, pour faire contraste avec *vivos*.

Missa cujusvis toni. — Credo, mes. 167: le supérior et le ténor, seules voix qui entrent en jeu dans ce passage, s'arrêtent pendant l'espace d'une semibreve après *Et exspecto*.

Missa De plus en plus. — Gloria, mes. 104ss.: répétition insistante du même motif (en imitation) au supérior et à la basse, pendant douze mesures, sur les mots *suscipe „deprecationem“ nostram*.

Missa Ecce ancilla. — Credo, mes. 109ss.: montée très caractéristique des deux seules voix en action (supérior et contraténor) à *Et ascendit in celum*; montée en notes égales, presque constamment redoublées et d'un rythme absolument régulier à *Et iterum venturus est* (la succession mélodique fait penser ici à ce que les exégètes de J. S. Bach appelleraient le thème de la „démarche majestueuse“).

Missa l'Homme armé. — Credo, mes. 87ss.: les mots *Et iterum venturus est* entraînent l'imitation successive, aux quatre voix, d'un fragment du ténor, dont le caractère de fanfare évoque l'idée de la trompette du Jugement Dernier en même temps que celle de la répétition, contenue dans *iterum*.

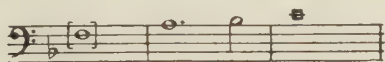
Hugo Riemann avait déjà signalé, dans son *Handbuch der Musikgeschichte* (II, 1, p. 230), la montée madrigalesque de l'*Et ascendit* dans la *Missa Pour quelque paine* (Cod. 5557 de Bruxelles), dont l'attribution à Okeghem soulève toutefois des objections dans l'examen desquelles nous ne pouvons entrer ici.

Si, de la musique religieuse, on passe à la musique profane de l'école gallo-néerlandaise de la seconde moitié du XV^e siècle, on trouve également, par ci par là, des embryons de madrigalisms. M. Knud Jeppesen en note deux exemples intéressants, à la p. XXII de la magistrale préface qu'il a consacrée à sa publication du *Chansonnier de Copenhague*¹³). Ils consistent tous deux dans l'emploi de pauses qui interrompent la mélodie à des endroits où le texte semble le commander (*Tant fort me „tarde“ ta venue; Ne dy mot, chut, bouche cousue*). Le premier fascicule, paru en 1927, des *Trois Chansonniers français du XV^e siècle*, dont MM^{elles} Droz

¹²) Publikationen älterer Musik, I. Jahrgang, 2. Teil (Leipzig, Breitkopf und Haertel).

¹³) *Der Kopenhagener Chansonnier* (Kopenhagen et Leipzig, 1927).

et Thibault ont entrepris la publication¹⁴⁾, contient deux chansons anonymes dans lesquelles l'intention madrigalesque, au sens le plus extensif, paraît bien n'être pas absente: dans *La plus dolente* (n° 45), outre que la mélancolie navrante du texte trouve un écho saisissant dans la *Stimmung* générale de la musique¹⁵⁾, le retour systématique, au milieu et à la fin de la pièce, du thème mineur initial (*rê-fa-sol-la*) contribue de façon quasi symbolique à intensifier cette atmosphère de tristesse. Dans *L'omme enragié* (No. 47), le poème, qui peint, en termes extrêmement pittoresques, le personnage entêté qui ne veut pas démordre, a induit le musicien à se servir avec obstination de ces deux motifs:



de telle manière qu'il en résulte ce que l'on pourrait appeler le rudiment d'un travail thématique.

Mais il est temps de clore cette esquisse, qui n'a d'autre ambition que de rechercher les origines lointaines de la *musica reservata*. L'époque qui suit Okeghem et Busnois est, comme on peut bien le penser, beaucoup plus riche en madrigalismes avant la lettre¹⁶⁾, si bien que, lorsque le madrigal a commencé à prendre forme, les éléments symboliques et descriptifs dont il s'alimente n'étaient en aucune façon une nouveauté: en recueillir l'héritage et en faire une application méthodique, tel a été son rôle, en attendant que cet arsenal de formules, s'animant d'une vie plus intense, se mette au service des passions humaines dans le drame lyrique des débuts du XVII^e siècle.

Mais cette vie n'apparaît-elle pas déjà dans un stade relativement développé chez un maître comme Josquin, et y a-t-il une si grande distance entre l'admirable passage *sed descendam in infernum plorans* de son motet *Absolon fili mi*¹⁷⁾ et le pathétique *Rimarro teco in compagnia di morte*, dans le deuxième acte de *l'Orfeo* de Monteverdi?¹⁸⁾

¹⁴⁾ Ed. E. Droz, Paris.

¹⁵⁾ Ce caractère exceptionnellement „expressif“ avait déjà frappé E. Droz. G. Thibault et Y. Rokseth (voir leur commentaire, p. 123).

¹⁶⁾ Déjà du temps de ces deux maîtres, on observe des tendances madrigalesques dans la polyphonie religieuse allemande, comme l'a montré M. Karl Dèzes, p. 361 et note 2 de son étude: *Das Dufay zugeschriebene Salve Regina, eine deutsche Komposition* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, X, 6, mars 1928, pp. 327 ss.). — En ce qui regarde le madrigalisme chez Isaac et chez Pierre de la Rue, Cf. Leichtentritt, *Geschichte der Motette* (Breitkopf & Haertel, 1908), pp. 37— 38 et 51.

¹⁷⁾ Cité par M. A. Gastoué, p. 3037 de la II^e partie de l'Encyclopédie de Lavignac — de la Laurencie (article: *Le Motet*).

¹⁸⁾ Editon d'Eitner, p. 169.

Eine Trienter Orgeltabulatur aus Hofhaimers Zeit

von Hans Joachim Moser

Unter den mancherlei Gaben, die man *Guido Adler* als Festschriftbeitrag anbieten möchte, empfiehlt sich am ehesten ein Thema, das den Namen „Trient“ im Wappen führt, hat doch die Tätigkeit des Jubilars als Leiter der D. T. Ö. den „Trienter Codices“ hellsten musikwissenschaftlichen Klang verliehen. Nun kann „Trient“ auch in die Geschichte der Tastenkunst einen bescheidenen Einzug halten.

Herr *Renato Lunelli*, Direktor der Philharmonischen Gesellschaft zu Trient und Verfasser wertvoller Arbeiten zur südtiroler und norditalienischen Orgelgeschichte des 15. – 17. Jahrhunderts in den jüngsten Jahrgängen der „Studij Trentini“, hatte nach Lesung meines Hofhaymer-Buches die große Freundlichkeit, mich auf eine Orgeltabulatur der Stadtbibliothek zu Trient hinzuweisen, deren Verwaltung mir die Handschrift lebenswürdig nach Berlin übersandte — nach beiden Seiten wärmsten Dank!

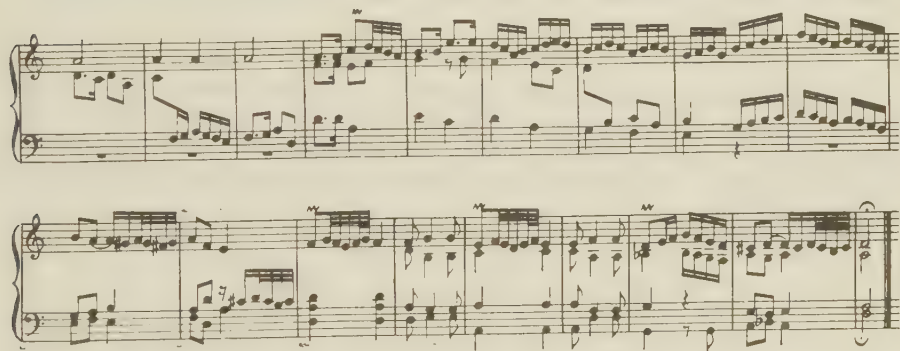
Die Quelle, 205 × 156 mm, neu broschiert, trägt die Nummer 1947 (Nr. 2 di matricola Classe IV, Sezione II, Libro Nr. 2), innen auch noch die ältere Verzettelung 177/2, und enthält auf sieben ineinandergelegten Blättern ein *Salve regina*, ein *Praeambulum in re* und ein zweites *Salve*, dann einen Sesternio mit einem *Magnificat octavi toni*, alle Stücke anonym. Stammen beide Lagen von der gleichen Schreiberhand, so sind doch beide nach Stockflecken und Wasserzeichen unterschieden. Ersteres (Ochsenkopf mit Kreuzstab und Schlange) ähnelt Briquet Nr. 15398 (völlig bis auf die unterste Windung der Schlange) — ein Papier im Dresdener Hauptstaatsarchiv von 1494 — sehr ähnliche derselben Gruppe auch in Augsburg, Jena, Wittenberg, der Herstellungsort ist ungewiß. Das andere (Ochsenkopf und Krone) entspricht Briquet 14972/73 und begegnet zahlreich, zumal in Bayern, zwischen 1470 und 1480, z. B. auch in dem Mensuralkodex München Staatsbibliothek 3154, fol. 21–28, des Magisters Nicolaus Leopold ex Innsbrugga*). Die saubere Hand des Schreibers verfährt nach den Buchner-Kleber-Sicherschen Tabulaturregeln, also der Notationsweise der Hofhaimer-Schule: die Oktave setzt aufwärts mit h um, der Baß steht über dem Tenor, der Diskant wird

*) Zu dieser wichtigen Quelle sei mitgeteilt, daß ich im Ernestinischen Gesamtarchiv (Weimar) eine Urkunde fand, wonach Herzog Ernst von Sachsen 1484 den „wolgelarten meister Niclausen lewpold zu Noremberg“ zu seinem geheimen Rat von Haus aus verpflichtet (Reg. Ro. 9, Nr. 1016). Danach wäre die Münchener Hs. ein *Nürnberg*er Gegenstück zu den Trienter Codices. Leider können den Magister weder Staats- noch Stadtarchiv Nürnberg nachweisen. Die Leopolds waren eine bekannte Innsbrucker Gastwirtfamilie, von der mehrere Mitglieder anfangs des 16. Jahrhunderts in Leipzig immatrikuliert gewesen sind.

in Gesangsnotation geschrieben; eine kleine Besonderheit ist das Wertzeichen „1“ für „J“. Alle Kompositionen sind bis auf vollere Schlußakkorde dreistimmig, das erste „*O clemens*“ vierstimmig.

Die vier Stücke scheinen gegenüber dem bekannten Tabulaturbesitz sämtlich unbekannt und neu. Das erste *Salve regina* verwendet die Kernweise nicht wie in Hofhaimers großem Gegenstück bei Sicher in g moll, sondern in d moll und (bei entsprechender Übertragung der Zierstimmen) in nur halb so breiter Mensur: im ersten Satz im Baß, beim *Ad te clamamus* im Diskant, beim *Eya ergo* im Tenor, beim vierstimmigen *O clemens* im Baß, beim *O dulcis*, das ungeraden Takt zeigt, im Tenor. Das Werk hat gelegentlich reizvolle Einzelheiten, scheint aber doch nur einem Kleinmeister anzugehören; obendrein legen allerlei Quarten-, Quinten-, Septimenparallelen in Läufen zweier kolorierter Parte die Annahme starker Textverderbnis nahe.

Sehr wertvoll ist dagegen der Zuwachs an dem *Preambulum in re*, das an die Seite der entsprechenden Stücke Klebers und Kotters tritt und in seiner edlen „Süße“ recht wohl von des letzteren großem Lehrmeister Hofhaimer stammen könnte. Ich setze das Stücklein, das in der Freistimmigkeit zwischen zwei-, drei- und vierstimmigem Satz sowie dem Wechsel gegensätzlicher Motive die spätere Toccaten-Entwicklung in *nuce* ahnen läßt, als Kostprobe her.



Der Hauptgewinn der Trienter Tabulatur dürfte jedoch in dem zweiten „*Salve regina*“ bestehen, das zu den besten und stattlichsten Orgelwerken des Hofhaimer-Kreises zählt und vielleicht von „*magister Pauls*“ selber herührt. Die Schreibart und *Cantus-firmus*-Verwendung ist die gleiche wie in der ersten Trienter Marien-Antiphon (beim *Salve* und *Ad te* im Tenor, beim ersten *Eya ergo* im Diskant), bei dem zur Wahl gestellten zweiten *Eya ergo* (dem wohl der Schlußtakt fehlt) ebenso; beim *O clemens* im Tenor, beim *O dulcis* im Baß und Tenor abwechselnd. Bis auf ein paar kleine Oktavirungen und fehlende Akzidenzien ist hier auch der Notentext im besten Zustand — eine gesonderte Veröffentlichung für den praktischen Gebrauch behalte ich mir vor. Daß übrigens gerade zur Frage der chromatischen Stufen die unbegrenzten Intonier-Möglichkeiten des Tastenstils noch mancherlei

scheinbar „antihistorische“ Überraschungen versprechen, lehrt wieder der Anfang beider Salves:



Endlich das *Magnificat octavi toni* (pag. 33—37 der Handschrift): die Kernstimme liegt im Kopfsatz beim Tenor; das *Quia respexit* wird im Diskant in strengen Vierteln deklamiert, was bei dem ebenfalls ruhig schreitenden Baß und den durchgehenden Sechzehntelranken des Tenors von eigentümlicher, eigenwilliger Wirkung ist, etwa Takt 1 ff.:



So weit auseinanderliegende Stimmen wie in Takt 5 beweisen doch wohl, daß die Stücke *pedaliter* gemeint gewesen sind. Auch das *Magnificat*, dessen *Deposuit* wohl noch vokale Vorlage durchschimmern läßt, den *Cantus firmus* aber breit im Sopran durchführt, dürfte einem guten Meister zuzurechnen sein.

Stilarten der Mehrstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts in Böhmen

von Dobroslav Orel

Über die Pflege des zweistimmigen Gesanges im 13. Jahrhundert berichtet der böhmische Chronist Petrus Žitavský, indem er sagt: *Cantus fractus vocibus per semitonium et diapente modulatus, tantum de perfectis musicis usitatus, iam in coreis ubique resonat et plateis a laicis.*

Leider sind ihre improvisierten Diaphonien nicht erhalten. Notiert findet sich ein einziges „organum purum“ erst aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im Ms. der Universitätsbibliothek Prag, signiert V H 11: „Primo tempore alleviata est terra“ (lectio ad matutinum in Nativitate Domini).

Die eigentlichen Anfänge der notierten Mehrstimmigkeit fallen aber in die Hussitenzeit, also in die ersten Dezennien des 15. Jahrhunderts. *Der Hohenfurter Kodex H 42* vom Jahre 1410 und *das böhmische Kanzional* aus Jistebnice von zirka 1420 sind die ältesten Manuskripte, welche zweistimmige Kompositionen mit lateinischen und böhmischen Texten enthalten. Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist es einzig der Vyšehrad Kodex, welcher mit einer sehr flüchtigen und ungenauen Schrift zweistimmige und dreistimmige Gesänge notiert. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts sind wir schon reicher an Manuskripten mit *mehrstimmigen Kompositionen*. Zu dieser Gruppe gehören: *Das lateinische Kanzional* aus Jistebnice (National-Museum Prag, signiert XII F 14), das sehr wichtige *Kanzionale des Tuchmachers Johannes Franus* vom Jahre 1505¹⁾ (Museum Königgrätz, signiert B 1), ein von *Martin Bacalaureus de Wyskytná* geschriebener Kodex vom Jahre 1512 (National-Museum Prag, signiert XIII, A 2), weiter die zwei *Kanzionale* der Universitätsbibliothek Prag, signiert VI, C 20a und VI, B 24, aus dem 16. Jahrhundert, das von Johannes Táborský geschriebene *Kanzional vom Jahre 1530* (Eigentum des städtischen Museums in Chrudim) und hauptsächlich für die *Ars nova* der *Mensuralkodex Specíálník*, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Für die Kompositionen *der fremden Meister der niederländischen Schule*, die in Böhmen gesungen wurden, ist außer dem *Specíálník* als reichhaltigste Quelle der *Strahover Mensuralkodex* (Klosterbibliothek Strahov-Prag IV, signiert D G IV, 47) zu nennen. Er enthält zwar einen von jüngerer Hand notierten Hymnus de s. Procopio, des Landespatrons Böhmens, aber seine Provenienz ist bis jetzt nicht festgestellt. Er steht dem Inhalte nach den Trienter Codices sehr nahe.

1) Orel, Franusuv Kancionál z r. 1505, 1921.

Die Liebe der tschechoslowakischen Bruderschaften zur Vokalpolyphonie fremder Meister bezeugen zahlreiche Bruchstücke der Singstimmen, die im 16. Jahrhundert von Petrucci, Petrejus, Gardane, Scotus gedruckt wurden (Nationalbibliothek Prag, Hradec Král, Louny, Franziskaner-Kloster in Bratislava, Sedlčany, Rakovník).

In *primitiver Diaphonie* erhielten sich die Reste der heterophonen und organalen oder fauxbourdonaler Stimmführung, wie es durch zahlreiche *zweistimmige Lieder* mit instrumentalen Vorspielen und Zwischenspielen bewiesen wird.

Außer den zweistimmigen Liedern liebte man *drei- bis fünfstimmige Motetten* mit verschiedenen Texten zu einzelnen Stimmen. In diesen waren Einflüsse der französischen Motette sichtbar.

Zu den mehrstimmigen Motetten alter Kompositionskunst gesellte sich das *dreistimmige Lied*, wobei der Text nur unter den Diskant gesetzt wurde. Es scheint, daß der Diskant solistisch mit instrumentaler Begleitung des Tenors und Basses nach Art französischer Chançons gesungen wurde.

Die angeführten Typen der Mehrstimmigkeit gehören in die primitive Musik der *Ars antiqua*.

In dem *Übergangsstil* zur *Ars nova* verschwinden die heterophonen Relikte. Die organale Stimmführung wird allmählich durch die fauxbourdonartige ersetzt, besonders im Männerchor entfalten sich die Stimmen zu bedeutender Selbständigkeit und es beteiligen sich mindestens drei am Gesange. Die strenge Syrrhythmie ist durchbrochen, da die Lehre von den Modi nicht mehr in Anwendung kommt. Die instrumentalen Zwischensätze entfallen, harmonische Elemente sind unbedeutend; die Baßstütze ist noch immer keine Stützstimme. Der Übergangsstil tritt aufs deutlichste in solchen Kompositionen hervor, die ursprünglich der *Ars antiqua* angehörten und in der Zeit der niederländischen Schule umgearbeitet wurden (*Motette Omnis mundus iocundetur, das Patrem-Credamus*).

Gleichzeitig mit diesen Resten alter Mehrstimmigkeit behauptet sich die *Ars nova* als drei- oder fünfstimmige Motette, als Madrigal, als Messekompositionen von einfacher Form „falsi bordon“ mit Übergangsmerkmalen von alter Kunst in die neue bis zur Polyphonie nach dem Beispiel der englischen und niederländischen Schule.

Die künstlerische Mehrstimmigkeit in Böhmen ist entweder *heimischer* oder *fremder* Provenienz.

Auf den böhmischen Ursprung weisen um das Jahr 1500 die Komponisten *Gontrásek und Tomek*, weiter dreistimmige Motetten mit tschechischem Text (*Bud' buohu česť* von Gontrásek, — die älteste polyphone Bearbeitung des Wenzelaus-Liedes *Náš milý svatý Václave — Pane Bože, bud' při nás — Zdrávas císařovno*).

Böhmischer Entstehung sind wohl auch lateinische Kompositionen mit *böhmischen Inschriften* (Kyrie adventní, Patrem mostské, malostranské, řehťavé, evošlycké, Sanctus berúnské, Muteta kokodáč).

Lateinische Kompositionen der *Sociorum* in der Königgrätzer Handschrift Speciálník muß man ebenfalls als Produkte der Literaten-Bruderschaftsmitglieder ansehen. Ihre Meßgesänge und Motetten verlassen schon die Kirchentonarten und sind im monothematischen Stil ad voces aequales geschrieben (Sanctus sociorum ad aequales, Pater noster sociorum ad aeq., Sitivit anima mea sociorum trium ad aeq.).

Die *fremden* Komponisten der Ars nova, deren Kompositionen man in den böhmischen Handschriften vorfindet, gehören in die zweite Hälfte des 15. und in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Vorläufig wurden festgestellt die Namen: Alexander Agricola, Balduinus Tectis, Filipon Basiron, Batten, Berbigant, Elezanger (Yaccen), Flemink (?), Walther Frey, Joannes Ghiselin (Verbonet), Isaac aureus, Lanoys, Nicasius de Clibano, Pillois, Taurant, Joannes Tinctoris, Gaspar van Weerbeke²).

Die Mehrzahl von ihnen ist der Musikwissenschaft zwar wenigstens dem Namen und einiger ihrer Werke nach bekannt, aber der Mensural-kodex Speciálník, der Strahover Kodex, D G IV, 47, und die Handschrift der Universitätsbibliothek Prag, VI, C 20 a, entdecken weitere bis jetzt unbekannte Werke. Von *Alexander Agricola* ist darin die unbekannte Motette *O virens virginium*, *Patrem* und *Sanctus*, von *Walther Frey* *Ave regina celorum* — vierstimmig (bisher nur dreistimmig bekannt), von *Isaak aureus* der zweiteilige Tropus *Ave ancilla trinitatis* und die *Missa rosarum*, gedruckt unter dem Titel: *Charge de deul*.

Der Komponist *Lanoys* ist durch ein *Patrem* und *Sanctus* 3 v. vertreten, von dem Meister der Polyphonie *Nicasius de Clibano* ist in dem Speciálník ein *Patrem dominicale* eingetragen, welches bei Petrucci unter dem Namen *P. Villayge* gedruckt ist. Die Strahover Handschrift macht den Musikhistoriker mit einem neuen *Agnus secundum* von *Pillois* bekannt. Die größte Beute überreichen von den Werken des großen *Taurant* der Kodex Speciálník und die Strahover Handschrift (*Marien-Motetten*, ein Lied, *Patrem*, *Sanctus* und ein vierstimmiger instrumentaler Satz ohne Text). Von großer Bedeutung ist ein *Patrem* von dem Theoretiker *Tinctoris*, welches ein anschauliches Bild von der Realisation der Theorien des Meisters bietet.

Der Speciálník bringt weiter einen festen Beweis über die Identität *Verbonets* mit *Ghiselin*.

In den genannten böhmischen Handschriften kommen auch neue Autorennamen aus dem 15. Jahrhundert vor: *Balduin Tectis*, *Batten*, *Elezanger*, *Yaccen*, *Flemink*.

Es wird durch die böhmischen Handschriften ermöglicht, die verlorenen Singstimmen der bei Petrucci gedruckten Werke zu ergänzen und dieselben zu spartieren (*F. Basiron*, *Messa de Franza*).

Die Vokalpolyphonie wird nicht nur durch die Literaten-Bruderschaften, sondern auch nebst instrumentaler Musik durch die Kapellen am Hofe in Prag und in den adeligen Schlössern gepflegt.

Im Stile der internationalen Polyphonie komponiert Christoph Harant de Polžic (hingerichtet 1621) eine *Missa quinis vocibus*.

Prag eignet sich die zeitgenössische Vokalpolyphonie an und wird selbst zum Musikzentrum. Der Nationalcharakter des Vokalstils behauptet sich mehr auf dem Lande. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schaffen die heimischen Komponisten im Rahmen individueller religiöser Verhältnisse mehrstimmige Meßteile, tropiert mit Kantilenen böhmischen Ursprungs, und böhmische Motetten, zwar streng polyphonisch, jedoch befreit von komplizierten Regeln und aufgebaut auf dem böhmischen geistlichen Liede. In die vereinfachten kontrapunktischen Formen legen sie die subjektive

²) Orel, Počátky umělého vícehlasu v Čechách (Die Anfänge der künstlerischen Mehrstimmigkeit in Böhmen), Bratislava, 1922.

Stimmung ihrer religiösen Überzeugung, sie befreien sich von fremden Einflüssen, um den Nationalcharakter auszudrücken. Es sind: Joannes Cnefeilius, Paulus Spongopeus Gistebnicenus, Andreas Chrysogonus Gevicensis, Traianus Calcitraha Turnovinus, Joannes Stephanides Peldrzimovinus. Joannes Albinus, Georgius Richnovinus, Joannes Alauda Klatovius und Joannes Tachovinus. Das sind die Repräsentanten der *böhmischen Schule der vokalen Mehrstimmigkeit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und am Anfange des 17. Jahrhunderts*.

Die *instrumentale Musik* verbindet sich mit der Vokalmusik oder sie tritt selbständig hervor. Der selbständige instrumentale Satz kommt in der Tanzform aus der Fremde zu uns, aber der Pfobenswancz von Barbireau wird auch in Böhmen zur Marienantiphone Ave virgo speciosa gesungen (Strahov, DG IV, 47). Der Tanzrhythmus dringt in die Kirche ein. So sind auch zwei Tanzmusikstücke von *Taurant* bekannt. Die *Muleta kokodáč* ist eine Programmusik nach Jannequins Art. Rhythmisch illustriert sie das Hühnergeacker.

Die *subsidiäre Instrumentalmusik* ersetzt in einer Vokalkomposition eine Stimme durch das Instrument. In der dreistimmigen Motette *Imperatrix gloriosa* (Speciálník, Fol. N 3b) steht bei der dritten Stimme die Bemerkung *Vox per se na quinternu*, d. h. spiele auf der Quinterne, aber singe nicht mit. Das Lauteninstrument, die Quinterne oder die Chiterne mit vier Saiten, war in Böhmen schon im 14. Jahrhundert zum Tanz beliebt. Machault führt sie in der Instrumenten-Sammlung Karl IV. an.

Die dritte Gattung der Instrumentalmusik war *Instrumentalbegleitung* des ein- oder mehrstimmigen Liedes der Ars antiqua. Die Musik besorgte nicht nur die Begleitung des gesungenen Wortes, sondern auch selbständige Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Oder es wird das einstimmige Lied mit einer obligaten Instrumentalbegleitung nach der Art der primitiven Heterophonie versehen.

Ähnliche Instrumentaleinflüsse und Relikte kommen noch im 16. und sogar im 17. Jahrhundert vor (Kopidlanského Hendekasyllabon).

Die Ars nova entfaltet sich also in verschiedenartigen *musikalischen und liturgischen Formen*, denen entweder der Satz Note gegen Note, oder der freie, in allen Stimmen selbständige Rhythmus zugrunde liegt.

Die Form der einheimischen mehrstimmigen liturgischen Gesänge stand einerseits unter den Einflüssen des imitierenden Stils der fremden Meister, anderseits unter den Einflüssen der einheimischen Volksmusik, welche besonders die harmonischen Elemente, die syllabische Deklamation und das moderne Denken in der Dur-Tonart hineintrug. Im Gegensatz zum freien rhythmischen Stil tragen die homophon gehaltenen Gesänge den Charakter einer Natur- und Volksmusik.

Den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der einheimischen Kompositionstätigkeit beweisen primitive Diaphonie mit heterophonen Resten von organischer oder fauxbordonmäßiger Stimmführung, zweistimmige Lieder mit instrumentalen Einleitungen und Zwischenspielen, drei- und fünfstimmige Motetten mit verschiedenen Texten in jeder Stimme, dreistimmiges Lied mit dem Text nur unter dem Diskant und mit dem cantus firmus prius factus im Tenor, Messeteile in einfachster Form der falsi bordoni in Choralnotation — dies alles Produkte der Ars antiqua und des Übergangsstiles in die Ars nova.

Dazu gesellen sich in der *Ars nova* dreistimmige polyphon gehaltene Motetten mit böhmischem Text aus dem Ausgang des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, ständige und wechselnde lateinische Messeteile mit zahlreichen Motetten der *sociorum*, der böhmischen Schule, abgeklärte Vokalpolyphonie mit ausgeprägtem Nationalcharakter, und zwar meistens in der Form der böhmischen Motette aus den letzten Dezennien des 16. Jahrhunderts.

Die zahlreichen in den Handschriften böhmischer Provenienz notierten Werke *fremder Meister* des imitierenden Stils beweisen die große Tätigkeit der böhmischen und lateinischen Literaten-Bruderschaften, die musikalischen Verbindungen Böhmens mit anderen Kulturländern und die bewunderungswürdige Kenntnis und Pflege der Musikweltliteratur.

Unde apparet, veteros Boemos Musicae valde studiosos fuisse et hanc praestantissimam artem, qua post verbum Dei nihil est nobis maius et dignius a Deo relictum, diligentissime coluisse (N. Vodnianus).

Wach auff, mein hort!

Studie zur deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts

von Joseph M. Müller-Blattau

Fast zwei Jahrzehnte sind vergangen, seit 1902 im 1. Halbband des 9. Jahrganges der D. T. Ö. Oswald von *Wolkensteins* Lieder durch *Schatz* und *Koller* herausgegeben wurden. An die durch die Eigenart des Stoffes gegebene Zusammenarbeit eines Germanisten und eines Musikhistorikers knüpfte Guido Adler damals im Vorbericht die nachfolgenden grundsätzlichen Bemerkungen: „Aus der gemeinsamen Arbeit des Literar- und Musikhistorikers entsteht mancher Gewinn für beide Arbeitsgebiete. Dies dürfte für die Zukunft der beiden Fächer nicht belanglos sein. Es zeigt sich wieder einmal, daß gewisse Probleme nicht einseitig, sondern nur durch die Verständigung, die verständnisinnige Kollektivarbeit von Vertretern beider Fächer gelöst oder deren Lösung angebahnt werden können. Wie die Tonkunst die Schwester der Dichtkunst, so ist die Musikwissenschaft die Schwester der Sprachwissenschaft und Literaturgeschichte.“

Für kein Problemgebiet ist die hier geforderte Zusammenarbeit so notwendig, ja entscheidend, wie für die Erforschung der deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts. So war denn auch schon 1896 die neben den beiden Wolkenstein-Handschriften älteste Liedquelle des 15. Jahrhunderts, die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, von *Mayer* und *Rietsch* gemeinsam in den *Acta Germanica* herausgegeben worden. Und noch früher, 1867, war das bedeutende Dokument der bürgerlichen Laienmusik einer deutschen Reichsstadt, das Locheimer (besser „ältere Nürnberger“) Liederbuch, von *Arnold* und *Bellermann* in Chrysanders Jahrbüchern herausgegeben worden. Eine wirkliche Zusammenarbeit beider war freilich durch Arnolds frühen Tod vereitelt worden; so blieben in der Ausgabe wichtige Fragen der textlichen und musikalischen Überlieferung ungeklärt. Erst die Faksimile-Ausgabe *K. Amelns* (1925) gab unserer Generation die Möglichkeit weiterer wissenschaftlicher Erforschung. Die zeitlich folgenden Liederhandschriften, die man anstatt „Münchener“ und „Berliner“ Liederbuch besser „jüngeres Nürnberger Liederbuch“ und „Glogauer Liederbuch“ nennen würde, sind leider von *Eitner* in den Beilagen zu den M. f. M., 1876 und 1880 ohne die Mitarbeit eines Germanisten herausgegeben worden. Dazu kommt, daß Eitner die vom Gebrauch bestimmte Folge der Lieder in den Handschriften durch alphabetische Anordnung zerstört hat, so daß eine Neuauflage dringend nötig ist. Dagegen ist die letzte der in Frage kommenden Liederhandschriften, das bisher fast unbeachtete „Rostocker Liederbuch“ (Hauptbestand nach 1468, Nachtrag nach 1487) in jüngster Zeit von einem Germanisten und einem Musikhistoriker¹⁾ in gemeinsamer Arbeit neu her-

¹⁾ Fr. Ranke und J. Müller-Blattau. Schriften der Königsberger Gel. Ges. 1927, Heft 5. (M. Niemeyer, Halle.)

ausgegeben worden. Daß die Ergebnisse dieser Ausgabe für die Erkenntnis der gesamten deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts bedeutsam werden können, sei an einem besonders hervorragenden Beispiel gezeigt.

Die beiden Handschriften Wolkensteinscher Lieder enthalten eine zweistimmige Komposition zu dem Text „Wach auff, mein hort!“ (Text Nr. 9, Satz Nr. 110). Der Text weist auf den bekannten älteren Typus der minnesingerlichen Tageweise zurück. Die Tenormelodie aber kehrt mit gleichem Text auch im L. L. als Nr. 2, im R. L. als Nr. 19 wieder. Außerdem enthält das R. L. unter Nr. 46 eine eingeebnete, textlose Form der Weise, die nach der Überschrift „Tenor“ wohl als instrumentale Kernweise für eine mehrstimmige Komposition bestimmt war. — Nun sind die genannten Handschriften nicht mit dem Zweck der Sammlung, sondern aus dem Gebrauch entstanden. Wir dürfen daher, auf Grund der Überlieferung, mit Recht annehmen, daß „Wach auff“ eines der „gebrauchtesten“ Lieder durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch gewesen ist. Auch die Zahl der Orgelbearbeitungen im Anhang des L. L. und im Buxheimer Orgelbuch (vergleiche Schering, Studien, S. 25) spricht dafür. An Beliebtheit und häufiger Überlieferung wird es nur noch von dem Tischsegen des Mönchs von Salzburg übertroffen.

Wir stellen die Weisen in der Beilage (I—IV) untereinander. Der verderbte Schluß der Fassung im L. L. ist dabei auf Grund des Vorschlages von Arnold-Bellermann (S. 95) gebessert, die Fassung vom R. L., die dort ersichtlich aus Versehen um einen Ton zu tief notiert ist (vergl. Ausgabe S. 13 und zu weiteren kleinen Versehen S. 112), ist auf die gleiche Tonlage gebracht, wie sie L. L. und der textlose Tenor, dieser mit Ergänzung des b, zeigen. Wolkensteins Weise ist dementsprechend um eine Quart (und Oktav) höher wiedergegeben. Den Text gibt am sorgfältigsten Wolkenstein (Text Nr. 9). Die Reimfolge ist A B C C C D. Alle Zeilen sind Achtsilbler mit Ausnahme der schließenden, die sieben Silben hat. Die Reime A B D werden an entsprechender Stelle der zweiten und dritten Strophe wieder aufgenommen. Doch haben diese mittleren Zeilen ihrerseits noch Binnenreime. L. L. hat noch eine, wie die Versform zeigt, *nicht* zugehörige vierte Strophe.

Der Vergleich der vier Erscheinungsformen der Weise zeigt innerhalb der nach G transponierten Tonalität des ersten Kirchentones eine sinnvolle Disposition der einzelnen textierten Zeilen in ihren Schlußtönen.

Text: A B C C C D

Weise: g d g f d g

Zu diesen sechs Melodiezeilen tritt in der einstimmigen Fassung vom L. L. und R. L. noch eine untextierte Vorspielzeile auf d.

Die aufschlußreichste der Weisenformen ist unstreitig der untextierte Tenor im R. L. Er ist von uns an erste Stelle gesetzt, weil er die melodische Grundsubstanz der Weise zeigt. Schon längst ist z. B. von den Bearbeitern der M.-W.-Liederhandschrift und des L. L., sowie von Schering in seinen „Studien“ die formelhafte Wiederkehr gewisser Schlußfälle festgestellt worden. Hier ergibt sich ein Weiteres: Der „Schlußfall“ ist der *ursprüngliche* „Tonfall“ der Verszeile überhaupt. Er bildet das handwerkliche formelhafte Material, aus dem nun nach Maßgabe des vorhandenen Textes die einzelnen Zeilen geformt werden.

Das „Wie“ der Ausformung ist in der reichhaltigen Überlieferung des „Wach auff“ mannigfaltig gegeben und erleichtert durch die mit Ausnahme des Schlußverses gleiche Silbenzahl der Zeilen. Fünf Silben fallen jeweils zunächst auf das Absingen der fallenden Quint, wobei meist die Terz (der drittletzte Ton, bzw. die drittletzte Silbe) durch ein formelhaftes Melisma in Gestalt von  oder  bei Wolkenstein durch  noch besonders herausgehoben wird. Die drei ersten Silben erhalten je nach der Eigenart der Wortgestalt oder dem erwünschten musikalischen Anschluß Töne aus dem Oktavraum unter dem Spitzenton des Quintfalles, wobei Unterterz, Unterquart oder Unterquint besonders häufig sind. Der ersten Note als Auftakt (Senkung vor der ersten Hebung) wird meist noch eine besondere Tonstufe zugewiesen; und dies selbst bei den mittleren Verszeilen mit Binnenreimen, die in ihrer ersten Hälfte einfach die Tonlage der Quint oder ihrer Untersekund halten. Die Auftaktnote ist sogar oft durch eine besondere Notenform (Minima) gekennzeichnet, bei Wolkenstein oft aus  in  aufgelöst. Über weitere Probleme der Notation ist ausführlich im R. L. (Einkleitung, S. 10 ff.) gehandelt. Für unsere Weise ist der ungerade Takt eindeutig gegeben.

Darüber hinaus zeigt das instrumentale Vorspiel, wie es im ersten textlosen Tenor und weiter in den textierten Weisen erscheint, wie die einfache Grundform der drei Anfangsnoten und auch der Quintfall differenzierter ausgestaltet werden können. Wolkenstein hat das Vorspiel nicht, obwohl er in anderen mehrstimmigen Kompositionen (vergl. Nr. 85, 91, 101, 102, 108, 115) solche instrumentalen Vor-, Zwischen- oder Nachspiele mehrstimmig setzt. Auch die Weise hat durch die Rücksicht auf die Gegenstimme kleine Veränderungen erfahren. Die ersten beiden Noten des Anfangs, die Hs. B. nicht hat, entstammen ersichtlich der Oberstimme, ihrer Einwirkung auch weiterhin die oben schon bemerkte Zerlegung der Auftaktnote und auch das Ansingen einer unteren Quart im Quintfall von Vers 3, 4 und 6. Sie ermöglicht eine neue intervallisch-akkordliche Bildung. Daß sie wesentlich war, zeigt die Variante der Hs. A zu Takt 9 und 10 (NB. Ziffer 10 steht an falscher Stelle).

War also Wolkenstein nicht der Schöpfer der Melodie und gehen L. L. und R. L. auf eine ältere Quelle zurück? Man wäre wohl versucht, die Frage zu bejahen. Aber sie trifft gar nicht das Wesentliche. Entscheidend ist, ob die Erscheinungsform der Melodie etwas Einmaliges darstellt, oder ob wir die Möglichkeit haben, an ihr einen *Typus der Melodiebildung jener Zeit* herauszuarbeiten. Er würde uns weiterhin die Erkenntnis mancher andern zeitgenössischen Melodie ermöglichen!

Schon die Durchsicht der mehrstimmigen Sätze Wolkensteins auf untextierte Melodiezeilen zeigte uns die häufige Verwendung jener Formel. Aus allen sei Nr. 112 besonders hervorgehoben (Text Nr. 115). Der Gliederung des Textes entspricht in der Weise die genaue Anordnung der Formeln, wobei infolge der Zweistimmigkeit gelegentlich nur die Quart, nicht die Quint der Ausgangspunkt ist und an zwei Stellen (Klammer!) der Diskant den Tenor durch Übernahme der ganzen Klausel zurückdrängt. Mannigfaltig ist, wo es möglich war, der Anstieg bis zur jeweiligen Quint ausgeformt; doch ist, bei der Kürze der Verse, die nackte Formel ebenso häufig. Hier das Aufbauschema:

g g d d d a a (d d) a g.

Wir mustern die einstimmigen Weisen Wolkensteins: rund ein Viertel des ganzen Bestandes zeigt die Verwendung unserer Formel. Darunter verdient 102 besondere Aufmerksamkeit, da es in B einstimmig (102b), in A zweistimmig (102a) in organaler Setzweise überliefert ist. Das spräche übrigens auch für Wolkensteins Autorschaft am „Wach auff“.

Im ganzen zeigt sich, daß die formelhafte Melodiebildung in dorischer Tonart weit in der Überzahl ist. Indessen auch die Lieder mit Dur-Charakter (jonisch, lydisch, mixolydisch) zeigen entsprechende Technik. Das wird für uns später von Bedeutung sein. Vorher sei, nur im Vorbeigehen, eine andere Melodie als Probe weiterer Ausformungsmöglichkeiten herangezogen. Der textlose Tenor, von dem wir ausgingen, steht im R. L. unmittelbar vor dem Lied „Vrawe hor“ (Nr. 46), dessen instrumentales Vor-, Zwischen- und Nachspiel gleiche melodische Substanz zeigen. Die Gesamtgliederung des Liedes ist umfanglicher als beim „Wach auff“:

Weise:	d	f	c	d	c	f	f	f	c	d	d	c
Text:	A	B			C	C	D	D	E			

Und während die reinen Instrumentalzeilen die einfache Formel zeigen, sind die andern nach Maßgabe des Textes in der oben beschriebenen Weise auskomponiert. Dadurch ist es möglich geworden, die Struktur der entsprechenden Weise im L. L. (Nr. 19) zu erkennen und den Text zu unterlegen. Wir erhalten folgende Form:

Weise:	:d	c	f	c:		f	f	f	c	d
Text:	A	B				C	C	D	D	E

für die sich eine weitere Erklärung erübrigt.

Der in der Formelhaftigkeit entsprechende, nur in der tonalen Substanz verschiedene Dur-Typus ist im R. L. *auch* durch je einen textlosen Tenor (das eine Mal freilich nur als Federprobe) und eine textierte Melodie vertreten. Beide Lieder (Scheiden; Mir ist mein Pferd) fanden sich auch im L. L. als Nr. 11 und 28. Der Typus als solcher konnte wiedergefunden werden in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift (Nr. 34 und 83) und unter den „Basses dances“ der Hs. 9085 der Bibliothek Brüssel (1912, herausgegeben von Closson).

Dieser Spur folgen wir auch für den vorliegenden dorischen Typus. War er bei Wolkenstein noch der weitaus überwiegende, so hält er in der M.-W.-Lhs. dem Dur-Typus nur noch die Wage. Rietsch hat (S. 187) den Nachweis der Tonalitäten gegeben; daher erübrigt sich eine ausführliche Aufzählung. Hervorgehoben seien aus der Reihe des Dur-Typus Nr. 17 („Mein traut gesell“), dem O. *Ursprung* im A. f. M., 4. Jahrg., S. 413ff., eine aufschlußreiche Sonderstudie gewidmet hat, und Nr. 34 und 83, die, vom gleichen Verfasser (A. f. M., 5. Jahrg., S. 29) schon erwähnt, von mir im Zusammenhang mit dem R. L. in ihrer typischen Bedeutung aufgewiesen werden konnten. Dem dorischen Typus gehört in M.-W. vor allem die dem „Wach auff“ an Beliebtheit noch überlegene Weise des Tischsegens an, ferner etwa 23, 24, 28, 84, 87. Besonders bemerkenswert erscheinen die zwischen lydisch und dorisch schwankende Weise von „Ich pin ellend“ (Nr. 39), die der Weise von „Vrawe hor“ nahesteht, und Nr. 57

(Beilage V), deren Tonalität indessen auch als mixolydisch, mit dorischem Schluß interpretiert werden kann. Die Durchrhythmisierung ist von mir angedeutet. Zwei Auftaktnoten in den beiden letzten Zeilen unterstützen die Lesung.

Für den textlosen Tenor des Dur-Typus konnte (in der Einleitung des R. L.) die Weise Nr. 24 der 59 „Basses dances“ der Maria von Burgund als älteste Quelle festgestellt werden. Aber auch der einzige textlose Tenor der Straßburger Hs. M 222, C 22²), als Tenor Heinrichs von Lauffenberg bezeichnet, scheint nach Ausweis des ersten Melodiezuges, den mir Herr van den Borren nach Coussemakers Niederschrift freundlichst mitteilte, diesem Typus anzugehören. Für den Typus des „Wach auff“ finden sich aber ebenso die Vorbilder in Nr. 15 und 48 der Basses dances (Beilage Nr. VI und VII, Formel g g d g d g und g f d g g). Die Rhythmisierung ist von mir durch Noten über der Zeile und Teilungsstriche angedeutet.

Damit erhält die genannte Sammlung als Quelle der Tenores auch für die deutsche Liedkunst entscheidende Bedeutung. Wilibald Gurlitt hatte sie³) für die französisch-burgundische Liedkunst bereits festgestellt. Aber auch die Frage der rhythmischen Lesung der Basses dances ist damit der Lösung nahegebracht. Die formelhafte melodische Substanz gibt die Gesamtgliederung, der aus der Analogie mit der deutschen Liedkunst einwandfrei feststehende Tripeltakt die Rhythmisierung innerhalb der einzelnen Zeilen. Er ist im übrigen ja auch durch die Handschrift der „Basses dances“ selbst (in Nr. 55, 58, 59) schon gefordert. Das Problem liegt jeweils nur in der richtigen (wechselnden) Rhythmisierung der kadenzierenden Formel und der ihr vorgebauten Töne oder Tonfolgen.

Im Anschluß an die Basses dances ergibt sich noch eine weitere wichtige Entsprechung, nämlich die zu den Weisen der Liederhandschrift von Bayeux, die Th. Gérold 1921 herausgab. Die Überlieferung ist im Gegensatz zu der gleichzeitigen deutschen sehr korrekt und rhythmisch bestimmt. Wir haben hier freilich im Gegensatz zur Gebrauchsbestimmtheit der deutschen Handschriften eine *erhaltende Sammlung* vor uns. Sie gibt in 103 Liedern ein reichhaltiges Vergleichsmaterial, aus dem wir etwa für die Hälfte des Bestandes den formelhaften Aufbau und die Entsprechung von dorischem und Dur-Typus feststellen. Wie zwei Pole stehen sich gegenüber die einfache Anwendung unserer Zeilenformeln (Nr. 35 und 74) und die lange, geschmeidig auskomponierte Form von Nr. 73, in der die Substanz von Nr. 31 der Basses dances enthalten zu sein scheint (vergl. Gurlitt a. a. O., S. 160). Die starke Zerdehnung weist auf mehrstimmigen Gebrauch. Und nach der Aufschrift der Basses dances finden wir die Weise wieder als Tenor der Chanson von Binchois „Tristre plaisir“. Die Weisenform im Ms. Baueux ermöglicht die einwandfreie Herausarbeitung der Gliederung:

d g g f d g g.

Auch die übrigen, bei Stainer „Dufay and his contemporaries“ veröffentlichten Chansons von Binchois aus der Oxford Hs. zeigen in ihren Tenores Annäherung an unseren Typus.

²) Vergl. dazu Ch. van den Borren: Le Ms. Mus. M 222, C 22, Antwerpen 1924, S. 49.

³) Kongreßbericht Basel, Leipzig 1925, S. 153 ff.

Damit sind Wege skizziert, auf denen Melodien dieses Typus in die *mehrstimmige Musik* als Tenores eindringen. Daß dabei freilich die französisch-burgundische Setzweise vom Charakter der deutschen mehrstimmigen Liedkunst grundverschieden ist, hat Gurlitt schon (a. a. O., S. 174) hervor-gehoben. Die ältere Satztechnik mit ihrer Organal- und C. f.-Technik bemerkten wir schon in den besprochenen mehrstimmigen Sätzen Wolkensteins. Ein neues unbekanntes Beispiel einer mehrstimmigen Bearbeitung unseres Typus vermag ich aus dem von Dèzes in der Z. f. M. X., S. 65, beschriebenen St. Emmeraner Codex (B. M. Mus. Ms. 3232 a) beizubringen⁴⁾. Die Tenormelodie mit den Schlußfällen g d g d g (Beilage VIII) zeigt keinerlei rhythmische oder metrische Komplizierung. Der Kontratenor folgt fast genau dem rhythmischen Bilde des Tenors. Und die Oberstimme, im Anfangs- und drittletzten (Vor-Kadenz-) Takt von geringer Bewegtheit, scheint oft die gleiche Quintformel zu benützen, nur daß sie dann meist in eine Diskantkadenz mündet. Diese Kompaktheit und rhythmische Ungespaltenheit gehört ebenso zur Eigenart des deutschen Liedsatzes, wie das Fehlen starker Abtönung durch Alteration. Daß handwerkliche Handhabung und künstlerische Gestaltung noch ungeschieden sind, ermöglicht die klangliche Ruhe, klare melodische Fügung und getragene Bewegung dieser Werke. Ist es nicht bezeichnend, daß man den vorliegenden Satz fälschlich als „Christ ist erstanden“ in der Hs. eingeordnet hat?

Die gleiche Beobachtung machen wir an entsprechenden dreistimmigen Kompositionen des Münchener und Berliner Liederbuches, die für die mehrstimmige Bearbeitung von deutschen Liedweisen entscheidend sind. Wir greifen drei Sätze heraus. Der erste (M. L., fol. 93a, Eitner Nr. 51, Text nur „O liplich“) ist vierteilig: d g f d. Die vierte Zeile bringt die nackte Formel, die übrigen komponieren sie, besonders den Weg zum Spitzenton des Quintfalles, fortschreitend stärker aus. Bei „Zart lieb“ (M. L., fol. 31a, Eitner S. 137), das als Nr. 44 auch im L. L. überliefert ist, ist es fast schematisch so, daß die Formel bald als Halbzeile, bald als Ganzzeile auftritt. Die Anordnung ist d f d c d. Noch stärker vorgeschritten ist die Melodisierung in dem Lied „Mein Gmüt“, das sowohl im M. L. wie im B. L. überliefert ist (Eitner, S. 108 und 110). In der Anordnung g d g a g ist die Formel völlig in den Zeilenschluß abgedrängt, oder, wie in der letzten Zeile, motivisch verwendet. In den Imitationen aller Stimmen zu Beginn der dritten Zeile kündigt sich die allmähliche Durchvokalisierung des Satzes an.

Eine starke und eigene Ausprägung erhält das formelhafte Element auch in den gleichzeitigen deutschen mehrstimmigen Kompositionen für Tasteninstrumente. Der handwerkliche Sinn der „Fundamenta“ ist noch lange nicht genügend erforscht und beschrieben. In unserem Zusammenhang erscheint es wichtig, daß in allen Tenorübungen des Paumannschen Fundaments als Anhang zum L. L. das Ausspielen unserer kadenzierenden Formel auf Grund der Intervallordnung eine wachsende Rolle spielt (in I 1 mal, II 2 mal, III 3 mal, IV 2 mal, V 8 mal, VI 7 mal, VII 5 mal, VIII 4 mal). Hier haben wir also zugleich eine reichhaltige Sammlung der rhythmischen und melodischen Möglichkeiten der Kontrapunktierung unserer Formel.

Darüber hinaus ist bemerkenswert, daß alle die Weisen des L. L., die eine instrumentale Bearbeitung im Anhang oder im Buxheimer Orgelbuch

⁴⁾ Die Übermittlung der Komposition verdanke ich Herrn Dr. Hans Teuscher.

erhalten, dem beschriebenen Typus zugehören. Darunter vor allem der Tischsegen, für den Schering und Moser (Gesch. d. d. Musik, I², S. 340) auf ähnliche Zusammenhänge zwischen der formelhaften Prägung der Unter- und Oberstimme hinweisen, wie wir sie oben an dem Liedsatz der Münchener Handschrift festgestellt. Außer dem Tischsegen sind es unser „Wach auff“ und die Lieder Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 15, 16, 20, 22, 24, 26, 34, 40, 41, 43, 44⁵⁾. Das niederländische Lied Nr. 18 scheiden wir einstweilen aus, weiter den Dur-Typus der Lieder Nr. 7, 16, 41. Nur die Gruppe, die unserm „Wach auff“ (Nr. 2) folgt als Nr. 3, 4 und 5, soll uns noch beschäftigen. An ihr, der übrigens das meistbearbeitete Lied als Nr. 5 angehört, erweise sich abschließend die Notwendigkeit unserer Typenbeschreibung von einer neuen Seite.

„Die Melodie dieses sowie der beiden folgenden Lieder Nr. 4 und 5 sind ganz ohne Wert; auch fehlt ihnen die Angabe des Schlüssels“, heißt es in der Ausgabe von Arnold-Bellermann. Die Weisen galten als unlesbar und sind bis heute unentziffert geblieben. Erst die Erkenntnis typischer Formungen gibt eine Lösungsmöglichkeit an die Hand. Sie hilft auch weiter bei den übrigen noch ungeklärten Melodien (19, 20, 22, 24, 37, 38, 43), für die wir oben mit Nr. 19 ein Beispiel gegeben haben. Die drei genannten Weisen erscheinen deshalb so wichtig, weil sie im M. L. auch im dreistimmigen Satz überliefert sind; Nr. 4 sogar in vier Fassungen, deren letzte von Senfl herrührt. Wir gliedern nach den typischen Formeln und versuchen die Unterlegung des Textes. Eine eingehende Begründung der Lösung freilich und Heranziehung der entsprechenden instrumentalen Sätze (vergl. Schering, Studien, S. 23 und 154) kann hier nicht mehr gegeben werden.

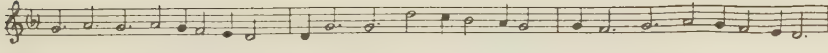
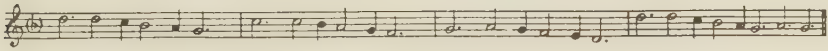
L. L. 3: f g f b b [g] f b b g c d c b f g
 A B A B C D C D

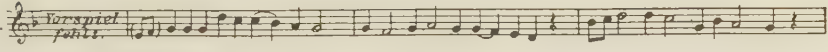
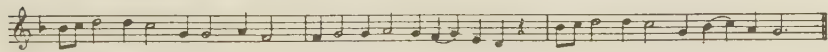
L. L. 4: [b] g b g f g c b f g
 A B A C D D

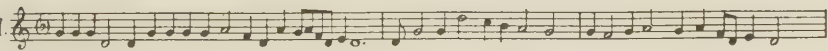
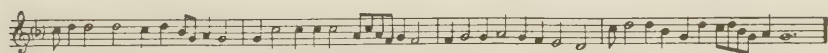
L. L. 5: g d g f d d g g f d g d (od. a) | g d g
 A B A B C C D

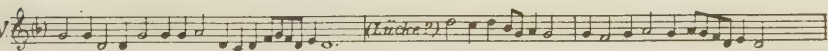
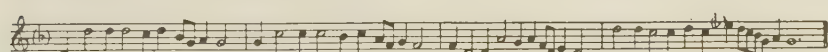
Die *handwerkliche Grundlage* der deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts aufzuzeigen, war der Zweck dieser Untersuchung. Das gleiche ist für die Texte, z. B. für L. L. in Karl Hoebers Abhandlung (Acta Germanica VII), längst geschehen. Wie für das Wortgut ist damit für die Weisen die Grundlage gegeben, um rückwärts den Zusammenhang mit dem Minnelied, vorwärts die Weiterbildung zum Liedschaffen eines Isaac und Senfl zu verfolgen. In dem Verhältnis zwischen der formelhaften Substanz und ihrer Melodisierung und Kontrapunktierung ist zugleich die neue seelische Stimmung gerade der deutschen Liedkunst und ihre verschiedene Ausprägung in vokaler und instrumentaler Bearbeitungsart zu erfassen. Dies alles soll weiterhin in einem größeren Zusammenhang und mit Vorlage des ganzen Materials aufgezeigt werden, auch dann noch als Zeichen der Dankbarkeit und Verehrung für den Nestor unserer Wissenschaft.

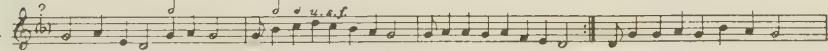
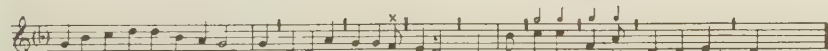
⁵⁾ Vergl. K. Amelns ausführliche Nachweise im Nachwort der Faks.-Ausgabe.

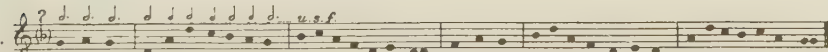
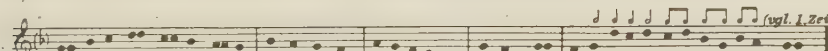
I. 


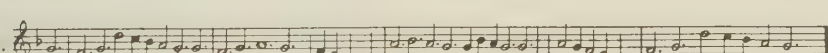
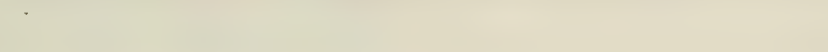
II. *Vorspiel*
forte 


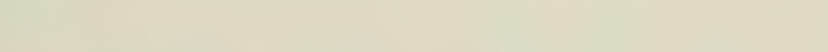
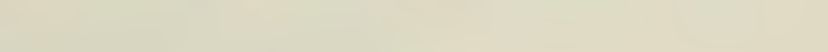
III. 


IV. 


V. 


VI. 
u. s. f. 

VII. 


VIII. 


Ghizeghem und Compère

Zur Stilgeschichte der burgundischen Chanson

von Otto Gombosi

Die Handschriften Firenze, Bibl. Naz., XIX. 107 und XIX. 117. enthalten kleine Folgen von anonymen Chansons, in deren Texten das Wort „regret“ eine bedeutsame Rolle spielt.

Ms. XIX. 107 enthält:

fol. 43v: Ales regres

(auch
Bologna, Lic. Mus. Ms. 148, (Q. 17),
fol. 31.
Firenze, Bibl. Naz., XIX, 178, fol. 42v.
Firenze, Bibl. Naz. Panc., 27, fol. 98v.
Firenze, Bibl. Riccard., 2794, fol. 58v.
Paris, Bibl. Nat. f. fr., 2245, fol. 17v.
Roma, Bibl. Casanat., 2856, fol. 96v.
Petrucci: Odhecaton, 1501, fol. 63v.
Formschneyder: Trium voc. carm.,
1538, Nr. VII.
unter dem Namen Hayne van Ghizeghem, und
Firenze, Bibl. Naz., XIX, 59, fol. 242v.
Firenze, Bibl. Naz., XIX, 117, fol. 32v.
Paris, Bibl. Nat. f. fr., 1597, Nr. XII.
ohne Autorangabe.)

fol. 44v: Les grans regres

(auch
Bologna, Lic. Mus. Ms. 148, (Q. 17),
fol. 37.
Paris, Bibl. Nat. f. fr., 2245, fol. 19v.
mit Hayne van Ghizeghem bezeichnet
und
Firenze, Bibl. Naz., XIX, 117, fol. 34v.
Paris, Bibl. Nat. f. fr., 1597, Nr. XIII.
Petrucci: Odhecaton A, 1501, fol. 77v.
anonym.)

fol. 45v: Vides regres

fol. 46v: Vaten regres

(auch
Paris, Bibl. Nat. f. fr., 2245, fol. 9v.
von Loyset Compère und
Firenze, Bibl. Naz., XIX, 117, fol. 33v.
Paris, Bibl. Nat. f. fr., 1596, fol. 2v.
Paris, Bibl. Nat. f. fr., 1597, Nr. XIV.
anonym.)¹⁾

¹⁾ Wie aus der Zusammenstellung der Quellen ersichtlich, bringt auch Ms. Paris, Bibl. Nat. f. fr., 1597 drei „regret“-Sätze in unmittelbarer Folge.

Ms. XIX. 117 enthält:

fol. 31^r: Tenor und Contra

von: Sourdez regretz

fol. 31^v: Venez regretz

(auch

Bologna, Lic. Mus. Ms. 148, (Q. 17).

Petrucci: Odhecaton A, 1501, fol. 58^v.

unter dem Namen von Loyset

Compère.)

fol. 32^v: Alles regretz

(Vergl. oben.)

fol. 33^v: Vaten regres

(Vergl. oben.)

fol. 34^v: Les grans regretz

(Vergl. oben.)

In welcher Beziehung diese Texte zueinander stehen, werden die Romanisten entscheiden müssen. Es ist auffallend, daß in diesen Folgen nur Werke von Ghizeghem und Compère enthalten sind²⁾, wo doch aus derselben oder etwas späteren Zeit noch über ein Dutzend Werke von Weerbeke, Agricola, Després, Larue, Brumel und anonymen Verfassern über ähnliche Texte auf uns gekommen sind³⁾, um der Bearbeitungen derselben Texte durch Agricola⁴⁾, Vacho (?)⁵⁾ und einen Unbekannten⁶⁾ nur flüchtig zu gedenken.

Wenn also die Sammler und Schreiber der Florentiner Handschriften nicht mit Absicht gerade die Werke von Ghizeghem und Compère zusammengestellt haben, so kann doch ein anderer Zusammenhang zwischen den Werken vermutet werden, und zwar in erster Reihe nur textlicher Natur, da die Kompositionen selbst bis auf einen Fall keine Beziehungen zueinander aufweisen. Dieser eine Fall ist aber umso interessanter. Eben weil die Texte irgendwie zusammenzugehören scheinen, ist der Umstand, daß Compères „Venez regretz, venez, il en est heure“ aus dem melodischen Material von Ghizeghems „Alles regrets, vuidez de ma presenoe“ gestaltet ist, mit dieser auffallenden Allusion des Compèreschen Textes zu dem von Ghizeghem vertonten Gedicht des Herzogs Jean de Bourbon noch nicht genügend erklärt und begründet. Diese spielerische Beziehungnahme auf Ghizeghemsche Gedanken, die durch den Text in die Wege geleitet wird, steht bei Compère, und gerade in seinen Frühwerken, nicht vereinzelt da; ich erinnere an sein berühmtes Sängergebet, dessen Anfangsworte „Omnium bonorum plena“ die Einbeziehung der Tenorweise von Ghizeghems „De tous biens plaine“ als Cantus firmus auf geistvolle Art motivieren.

Es muß also die Frage aufgestellt werden, ob Compère, trotz seiner Mitgliedschaft der St.-Quentiner Maitrise und seines auch stilistisch ge-

²⁾ Ich bin geneigt, auch das anonyme und sonst nicht auffindbare „Vides regres“ für Ghizeghem in Anspruch zu nehmen, was ich demnächst ausführlicher zu begründen trachte.

³⁾ Vergl. Paris, Bibl. Nat. f. fr., 1597, Wien, Nat.-Bibl., 18746, Firenze, Ist. Mus. Basevi, 2439 und 2442, Petrucci: Canti C, 1503, u. a. m.

⁴⁾ „Vaten regres“ in Firenze, Ist. Mus Basevi, 2439, „Ales regres“ in Petruccis Odhecaton A, 1501.

⁵⁾ „Ales regres“, Bologna, Lic. Mus. Ms., 148.

⁶⁾ „Ales regres“, Bologna, Lic. Mus. Ms., 148.

nügend bezeugten Schülerverhältnisses zu Okeghem, nicht doch in engerer Beziehung zu jenen burgundischen Dufay-Schülern stand, als deren vollblütigster Vertreter in der Chansonkunst gerade Hayne van Ghizeghem zu betrachten ist, zumal Compère in seinen früheren Werken diesem Kreise von allen Okeghem-Schülern am nächsten zu stehen scheint.

Wie dem auch sei, der Vergleich der beiden genannten Kompositionen verspricht wichtige Aufschlüsse über den Stil und über die Bestrebungen der beiden Meister. Es handelt sich ja hier nicht um eine einfache Cantus-firmus-Bearbeitung einer Vorlage, sondern um eine freie Verwendung der Ghizeghemschen Motive. Kann man schon aus Cantus-firmus-Arbeiten, die in einer Stimme im wesentlichen doch gebunden sind, auf die abweichenden Stilideale der verschiedenen Meister und Schulen folgern⁷⁾, so ist die vorliegende Art der Verarbeitung umso lehrreicher, da hier der Stilwille des Bearbeiters bedeutend ungebundener zum Ausdruck gelangt. Um aber die stilistischen Tendenzen schärfer herausstellen zu können, sei gewissermaßen als „tertium comparationis“ die Bearbeitung des „Ales regres“-Satzes von Alexander Agricola herangezogen⁸⁾.

Die melodischen Anlehnungen Compères an Ghizeghem sind offensichtlich. Tenor und Diskant des ersten Teiles eröffnen ihre Weisen mit dem imitativ auftretenden Tenormotiv der Vorlage, und zwar bald der Tenor, bald der Diskant mit größerer Ausdauer. Der Kontra stützt sich mit seinem ersten Motiv auf die Diskantweise Ghizeghems. Die bei Compère zwischen Tenor und Kontra in doppelt-kontrapunktischer Umkehrung erscheinenden Tenor- und Diskantphrasen Ghizeghems stehen sozusagen als Motto an der Spitze der Paraphrase und sind von der Fortsetzung, die von der imitativ eintretenden Oberstimme beherrscht wird, schon in tonaler Hinsicht (Dominante — Tonika, Kadenz, Pause) wohl abgehoben. Durch dieses viertaktige Vorderglied — denn der 4-Takte-Abstand bleibt, obwohl der Diskant schon nach drei Takten eintritt, durch Dehnung der motivschließenden Noten mittels Auflösung der großen Notenwerte durch eingeschobene Pause und Notenwiederholung bestehen — kontrapunktieren die Motive der Ghizeghemschen Weise gegeneinander, bis sie von ihrem Vorbilde abweichend zur Kadenz geführt werden. An dieser Stelle aber verfällt der Diskant der Kadenzwendung der Ghizeghemschen Oberstimme, während der Tenor eine jener auf und ab laufenden Zierfloskeln erklingen läßt, die die melodische Eigenart Compères gegen Ghizeghem am stärksten abheben. Im weiteren Verlauf entfernt sich Compère mehr und mehr seiner Vorlage: der Tenor gibt bereits im Einsatz Takt 24 jede melodische Anlehnung auf und läßt nur eine rhythmische Vorimitation des Diskants gelten, der seiner-

⁷⁾ Beispiele habe ich in meinem Buche über Jacob Obrecht (Leipzig, 1925) geliefert.

⁸⁾ Die Komposition Ghizeghems ist sowohl in meinem Obrecht-Buche (Teil II, Nr. III, herausgegeben nach der Fassung des Odhecaton; die abweichenden Lesarten der übrigen Quellen beziehen sich zumeist nur auf gewisse Ligaturen und auf Spaltung oder Zusammenziehung von Notenwerten), als auch in der schönen Ausgabe von Droz und Thibault: „Poètes et musiciens du XVe siècle“ abgedruckt. Compères „Venez regrets“ biete ich nebenstehend. Agricolas „Ales regres“ konnte wegen Raummangel nicht mitgeteilt werden, ich habe mich auf ein charakteristisches Zitat beschränkt. Ich möchte hier den Umstand nicht unerwähnt lassen, daß im Tenorstimmbuch der Handschrift 51, der Thomaskirche in Leipzig eine Messe „Josquini Alles regres Comparis“ bringt, die über die Tenorweise Ghizeghems gebaut ist.

seits eben in rhythmischer Hinsicht fast gänzlich ungebunden einstweilen noch an der Vorlage festhält. Der zweite Teil des Rondeau nimmt nur im ersten Anlauf (Takt 39) die entsprechende Stelle aus Ghizeghems Komposition in Anspruch. Wiederum bringen Tenor und Kontra ihre Motivanfänge, nun aber der Vorlage entsprechend, und der Diskant greift nach zwei Takten den Tenor in der Oberquarte imitierend ein.

Wäre Compères Satz nur eine einfache und allein durch die literarische Allusion herbeigeführte Nachdichtung von Ghizeghems Komposition, so wäre eine ähnliche Umarbeitung nicht genügend motiviert. Compère hätte ja eine durchaus selbständige Komposition schreiben können, oder hätte er sich auch in diesem Falle genau so mit einer Cf.-Bearbeitung begnügen können, wie er es selbst und alle seine Zeitgenossen sonst immer gemacht haben und wie auch z. B. Agricola in seinem „Ales regres“ tat. Compère schreibt aber keine einfache Cf.-Arbeit, sondern modelliert seine Vorlage in jeder Hinsicht gänzlich um. In melodisch-rhythmischer Beziehung erkennt man seine Hand an den freien Dehnungen der langen Noten, der motivischen Schwerpunkte und an der ornamental durchaus lebendigeren Ausstattung der Schlußwendungen. Die sanft sich biegenden, sentimentvollen Melodien Ghizeghems werden von eckigeren, oft floskelartigen Motiven verdrängt. Anstatt dem aus statischen Grundtönen und zielhaft ausgespannten, ruhigen Bewegungslinien einheitlich-maßmäßig gestalteten Kontra Ghizeghems schreibt Compère eine Stimme, die sich in unruhigeren, sprunghafteren Linien und in der aggressiven Punktierung rhythmisch aufdringlicheren Floskeln auslebt. Selbst die Imitation verhilft dem Rhythmischen zu gesteigerter Bedeutung. So z. B. in den durch den zweitaktigen Imitationsabstand in allen zwei Takten stets wiederkehrenden und im Gegen- und Miteinander der Stimmen wohlausgenutzten Figuren, die mit ihrer sequenziellen Aneinanderreihung die Stelle Takt 39—51 beherrschen. Wie dieser Abschnitt, so spricht auch der fein gesteigerte Bewegungsgehalt des Schlusses von einer Kultur der figurativen, rhythmisch scharfhörigen Satzkunst, die an Geschmackbetontheit fast an Kunstgewerbe grenzt, ohne jedoch die Spontaneität des Ausdrucks und der Linienführung einzubüßen.

Zieht man nun Agricolas „Ales regres“ zum Vergleich heran, so erkennt man erst recht, welche Kräfte Compère zu einer Neuformung der Vorlage trieben. Agricola benutzt zwar die im wesentlichen unveränderte Tenorweise der Vorlage als Cantus firmus in der tiefsten Stimme, doch ist das obere Stimmenpaar mit seiner unruhig auf und ab rollenden figurierten Bewegung durchaus das Wesentliche des Satzes. Die Ruhe und Ausgeglichenheit, die Weichheit und der Ausdruck der Ghizeghemschen Melodien, die sicher einherschreitende harmonische Entwicklung, die schlichte und klare Form seiner Komposition muß den phantastischen, geistvoll zugespitzten Figuren der Agricolaschen Ornamentzeichnung, der harmonischen Labilität der linearen, die Stimmen sozusagen nur intervallmäßig aneinanderkoppelnden Denkweise, der statt Formglieder nur zumeist dem Cantus firmus angepaßte Abschnitte zulassenden, metrisch, „großtaktisch“ ungebundenen⁹⁾, — mit einem Wort: horizontalen Vorstellung weichen.

⁹⁾ Es soll damit beileibe nicht behauptet werden, als würden Ghizeghems Werke eine strenge Großtaktstruktur durchführen. Doch ist eine Art von frei schwebender Ausgeglichenheit der Form, die bei Compère bereits wesentlich abnimmt und bei Agricola fast gänzlich verschwindet, bei ihm nicht zu verkennen.

♩ 5 $\flat$ $\flat$

Tenor

Contra

Ve - nez re - gretz, ve - nez, il

Ve - nez re - gretz, ve - nez, il en est heu - -

Ve - nez re - gretz, ve - - nez, il en est heu - -

10 15

en est heu - - - (re) re Ve -

re Ve - nez sur moy

(re) re Ve - - - nez sur moy...

20 $\flat$ 25

nez sur moy de - meu - - - re C'est

de - meu - - - re C'est bienrai - -

... de - meu - re C'est bienrai-son que

$\flat$ 30 $\flat$

bien rai-son (que) que ce-ste vous en hor-

son que ce-ste vous en hor-

ce - ste vous en hor- - - (te)

35 40

(te) te Car au - jour -

(te) te Car au-jour d'huy tou -

te Car au-jour d'huy tour

(# #) 45 $\flat$ 50 #

d'huy tou - (te) (ma) te ma joye est mor - (te) mor -

te ma joye est mor - te

- - - te ma joye est mor - - te Et si ne voy (ae)

55

te Et si ne voy null ny qui me se-queu -

Et si ne voy null ny qui me se-queu -

(Et) (si) (ne) (voy) (null) (ny)

ne voy null ny qui me se-queu-re qui (me)

(voy) (null) (ny)

60 $\flat$ $\flat$ 65

- - - re qui me se - - - queu - - re.

re qui me se - queu-re.

me se - queu-(re) re.

Zur Herausgabe wurden Petrucci: *Odhecaton*, A, 1501 (ohne Text), und Firenze *Bibl. Naz. XIX. 117* (Text in allen Stimmen, doch sehr ungenau unterlegt) herangezogen.

Abweichungen: *Odhecaton*: Diskant T. 17: $\square$; Tenor T. 35: ohne Ligierung; T. 55-56: $\square$ | $\square$; Contra Baritonschlüssel; T. 22: ohne Ligierung; T. 24: $\square$; T. 38: $\hat{\square}$ statt $\hat{\square}$; T. 53-55: $\square$ | $\square$ | $\square$ | $\square$

Firenze: Diskant T. 19-20: $\text{g} \cdot \text{h} \cdot \text{a} \cdot \text{g} \cdot \text{f} \cdot$; T. 21-22: $\text{g} \cdot \text{a} \cdot$; Tenor T. 29: $\text{d} \cdot \text{c} \cdot \text{h} \cdot$; Contra Baritonschlüssel; T. 16: $\text{d} \cdot$ statt $\text{c} \cdot$; T. 43: $\text{d} \cdot \text{a} \cdot \text{g} \cdot \text{f} \cdot$;

Text (nach Firenze XIX. 117): Venez regretz, venez, il en est heure
Venez sur moy . . . demeure
Cest bien raison, que ceste vous en horte
Car au jourdhuy toute ma joye est morte
Et si ne voy null ny qui me sequeure

Loyset Compère aber, obwohl stilistisch den typischen Vertretern der jungen Okeghem-Schule durchaus nahestehend, macht diese Wendung ins

Linear-Ornamentale, ins Ungebunden-Bewegte eines Agricola, eines Ghiselin, oder des jungen Josquin eigentlich niemals mit. Von einigen, seinen Altersstil vorbereitenden, deklamatorisch durchgebildeten Sätzen abgesehen, deren stilistische Herkunft ebenfalls eher auf burgundisch-nördlichem Boden als im Okeghem-Kreise zu suchen ist, haben zwar seine Chansons vor und um 1500 einen ornamentalen Zug, einen Hang zur zierlichen Umschreibung und zur imitativen Unterstreichung ihrer selbst in der Eckigkeit primär-melodischen Bedeutung, jedoch halten sie nicht nur in der weniger „instrumentalen“, mehr „gesanglicheren“ Gestaltung der Linien, sondern auch vornehmlich in der harmonischen Konzeption¹⁰⁾ und im klaren Absetzen der Phrasen und Formglieder ungemein stärker an der Eigenart der burgundischen Nachfolger Dufays fest.

Der faszinierenden Formvollendung, der inneren Einheit und Abklärung der Chansons Ghizeghems zu entgehen standen Compère nicht die einfachen Mittel der gegensätzlichen Formsprache Agricolas zu Gebote, der die Form, die entliehene Melodie Ghizeghems nicht zerstören und umgestalten mußte, da er sie mit der eigenartigen, von jener Ghizeghems durchaus verschieden gearteten Melodik seiner ornamental ausgebildeten, an Bewegungsenergie überreichen Linien verdecken konnte.

Lag aber nicht in Compères Stilbestrebung die ornamental-lineare, das Kräftespiel der Stimmen musikantisch auswertende Umgestaltung der Chanson von Ghizeghem, so mußte er die großzügige Melodik, die geschlossene und klare Form der Vorlage paraphrasierend auflösen. Er spielt mit der spielerisch sich bietenden Möglichkeit: die textliche Allusion ruft erst die musikalische hervor und doch ist dieses Umspielen der Ghizeghem-schen Form der eigentliche Weg, die einzige Schreibart, die der Kompromißhaltung seiner „kunstgewerblichen“ Gesinnung entspricht, die, den Rahmen traditionsgetreu beibehaltend sich in der Umbildung der Einzelheiten vertieft.

Compère war auch ein Kind seiner Zeit, er lernte auch aus Okeghems Werken jenes dynamische Formideal kennen, das den jungen Schülerkreis des Altmeisters in extreme ornamentale Phantastik, in „Instrumentalisten“, — und schließlich in kunstgewerbliche Verkalkung der melodischen Erfindung trieb. Doch lebt in Compère auch das reife Formgefühl der alten burgundischen Chansonkunst, die noch nicht der „chorda dorsalis“ des Cantus firmus bedarf, um figurativ überladene Nebestimmen auszuspannen und zu halten. Und deshalb eben muß er die Umgestaltung an jenem Punkte beginnend unternehmen, welcher ihm die stärkste Bindung bedeutet: er sucht in der Zwiefachheit der melodischen Gestaltung, in der fast zerbrechlichen Gliederung der zellenartigen, kumulativ gebildeten Abschnitte, — man denke nur an die ersten vier Takte oder an die Verdichtung der Bewegung an den Abschnittsschlüssen, — in der eigenartigen und ihr selbständiges Leben betonenden rhythmischen Umbildung der Entleihungen einen detaillierten, lockeren, neuen Stil, der zwischen Altem und Neuem vermittelnd vom ersteren die ruhige Wölbung der Form, vom letzteren die nervöse Zugespitztheit der Zeichnung übernimmt und in lebendige einmalige Einheit zusammenfaßt.

¹⁰⁾ So in den baßmäßigen Wendungen der Unterstimme, in der formbildenden Bedeutung der Kadenzen. Agricolas Oberstimmen (Diskant und Kontra) kreuzen dauernd den Tenor-Cf.

Zur Chiavetten-Frage

von Theodor Kroyer

Die Schlüsselkombinationen des 15. und 16. Jahrhunderts scheinen nach den von *Richard Ehrmann* (im Beiheft XI der D. T. Ö.) mitgeteilten Untersuchungen nicht eine Frage der Intonation, sondern der Notation zu sein: Sie hatten die Aufgabe, den tonalen Ambitus ohne Hilfslinien in den Grenzen des Fünfliniensystems einzufangen. Sie waren entstanden aus dem Brauch, die durch die Einhaltung des Fünfliniensystems (z. B. bei der Quartentransposition im Genus molle) notwendige Umschlüsselung des Tenors auch in den übrigen Stimmen durchzuführen, um auch dort mit den vier (bezw. sechs) Spatien auszukommen. Die Beziehungen zwischen Tonus und Schlüssel, Schlüssel und Tonabstand führten von selbst zu den Nebenformen, die — zum Unterschied von den Normalschlüsseln (den *Chiavi naturali*) — als Chiavetten (*chiavi trasposte*, *trasportate*) bezeichnet wurden.

Ehrmann hat, wie er uns versichert, nirgends, auch nicht in der zeitgenössischen Theorie, Unterlagen für eine andere Erklärung der Schlüsselkombinationen aufgefunden. Beziehungen zwischen Chiavetten und Intonation, sagt er, gibt es nirgends. Und er glaubt sich auf einen, allerdings etwas entlegenen Zeugen berufen zu können, nämlich auf Paolucci, der — ein Zeitgenosse Mozarts — fast zweihundert Jahre nach Lasso und Palestrina in seiner „*Arte pratica di contrappunto*“ der Vermutung Ausdruck gibt, daß man zur Transposition nicht der Schlüssel bedurft hätte, da die Tonhöhe im A cappella-Chor nach Bedarf und nach Belieben gewählt worden wäre. Demnach, folgert Ehrmann, verlangen die Chiavetten die Tonhöhe, die der einzelne Schlüssel anzeigt, nicht die bisher vermeinte „subintellekte“ Versetzung in die Terz- oder Sept-Lage. Die Bezeichnung „*trasposte*“ bezieht sich, meint Ehrmann weiterhin, nicht auf die normale Schlüsselung der *chiavi naturali* mit entsprechenden Vorzeichen, sondern auf die besondere Eignung der Chiavetten für die mit Vorliebe in das *genus molle* transponierten Kirchentöne (dorisch, hypodorisch, lydisch, hypolydisch). Die Chiavetten sind nicht „transponierende“, sondern eben „transponierte“ Schlüssel. Und es bleibt dabei: „Das Einhalten des Fünfliniensystems war tatsächlich stets der einzige Grund so vieler verschiedener Schlüssel“, und der Zweck der Schlüsselkoordinaten war eben der, „in verschiedenen Tonlagen mehrstimmig komponieren zu können“ (a. a. O., S. 73).

In Ehrmanns Beweisführung spielt auch die Polychorie des 16. Jahrhunderts eine Rolle. Mit vollem Recht. Es gibt zahlreiche Dialoge — acht-, zwölf-, sechzehnstimmige Motetten und Lieder (*Chansons*, *Madrigale*, *Villanellen*), auch Messen in dieser Setzart, deren Schlüsselung Chiavetten- und Normalsystem entweder gegeneinander im Quint-Terz-Quint (oder Quint-Terz-Terz)-Aufbau gegeneinanderstellt oder vom G- bis zum Subbaß-Schlüssel im Terzen-Abstand durcheinander mischt. Würden die Chiavetten Trans-

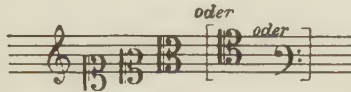
position anzeigen, so müßten sie in diesem Falle die Wirkung haben, auch das Normalsystem in seiner Lage zu verändern — was, wie Ehrmann wohl annimmt, ihrem Wesen und dem Begriff des „Naturalen“ widerspräche.

Ohne Zweifel ist die dialogische Schlüsselmechanik ein gewichtiger Posten in der ganzen Frage. Trotzdem muß ich gestehen, daß ich für meine Person lange geschwankt habe, ob das Chivetten-Problem in diesem Kernpunkt denn wirklich verankert sei. Mein Mißtrauen in die Schlußfolgerungen Ehrmanns hat mir recht gegeben: gerade von hier aus führt die Prüfung der einzelnen Beweismittel zu einem andern Ergebnis: die transpositorische Bedeutung der Chivetten wird nunmehr rehabilitiert. Mehr noch, es ist mir gelungen, für die alte Auffassung zum ersten Male praktische Zeugnisse vorzulegen.

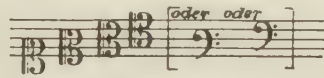
Nun ist ohnweiters zuzugeben, daß die gemischte Durchschlüsselung mehrchöriger Musik für den Gegenbeweis hier nicht in Betracht kommt. Transposition hätte hier keinen Sinn. Es sei auch zugegeben, daß die A cappella-Chöre, insbesondere die Dialog-Chöre Chivetten und Normalschlüssel, sofern das Sängermaterial es gestattete und die Klangwirkung es erforderte, untransponiert sangen, ebenso wie sie — und das war ihr Vorrecht vor Instrumenten mit fester Tonhöhe, ja eigentlich ihre geschichtliche Sendung — nach Bedarf und Belieben transponierten. Ein bisher in dieser Frage nicht beachtetes Zeugnis des Praetorius — das ich allerdings aus anderen Gründen wieder nicht überschätzt wissen möchte — könnte als Rückschluß dienen. Dieser mit der A cappella-Musik noch wohlvertraute Theoretiker tut sich in seinem *Syntagma musicum* etwas darauf zugute, die Bearbeitung „von Concerten und Motetten per Choros mit wenig oder viel Chören, mit allerlei Instrumenten und Menschenstimmen“ codificiert zu haben (III., S. 152): er bezeichnet in diesen Werken „die Claves Signatae, woraus der Tonus und der Umfang jeder Stimme zu erkennen sei, also auch das blasende oder besaitete Instrument zu einer jeden Stimme — wenn Instrumentisten vorhanden seyn — und welchem Chor die Capella und Cantores zuzuordnen sein“. Seine Instrumentierungsvorschläge für mehrchörige Motetten von Orlando di Lasso, Giovanni Gabrieli, Hassler, Merulo und vor allem seine „Tabellen“ für die einzelnen Instrumentengattungen sind allerdings Symptome barocker Übersteigerung und haben mit dem Ideal des Palestrina-Zeitalters nichts mehr gemein. Aber Praetorius gibt auch Anweisungen für die Chivetten, und daraus ist zu erschen, daß er diese untransponiert blasen und streichen läßt¹⁾; zu dem in der Hochchivette notierten ersten Chor der achtstimmigen Motette von Lasso „In convertendo“ will er mit drei Querflöten (oder stillen Zinken oder Violinen) Violine und Zink, Quer- oder Blockflöte setzen und zu der tiefen Stimme im „Basset“ (Baryton)-Schlüssel „einen Tenoristen und ad libitum eine Posaune“ oder „absque humana voce“ Posaune oder Fagott, dann aber, „damit die Worte gehört werden, zu dem einen Diskant einen Knaben.“ Der im Normalsystem notierte zweite Chor ist mit „eitel voces“ zu besetzen; wenn er aber instrumental ausgeführt wird, muß wenigstens eine Stimme „humana voce“ gesungen werden, um wie im ersten Chor, den Text verständlich zu machen. Diese unklassisch konzerthafte Mischung vokaler und instrumentaler Organe, die für den Anfang des 17. Jahrhunderts bezeichnend ist, ist natürlich von der Bewegungsfreiheit

¹⁾ Nur die „Krumbhörner“ transponieren (a. a. O., S. 165).

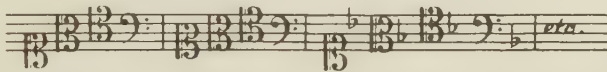
des A cappella-Chors weit entfernt; sie ist tonal durch die Applikatur und die Stimmung der Instrumente gebunden. Näheres besagt die Instrumentations-Tabelle (die Anweisung „welche Instrumente zu einer Stimme oder parteyen [je] nachdem sie clavieret oder mit eim Clave Signata bezeichnet ist, gebraucht werden können“). In „gar hohen Chören“, als welche Praetorius die erweiterte Hoch-Chiavette mit „Basset“ (Alt oder Tenor oder Baryton):



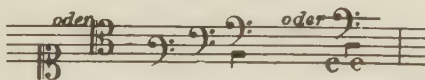
bezeichnet, dünken ihm Violinen besser als Zinken. Für drei Querflöten, Fagott, stillen Pombard oder Posaune gut geeignet sind die Normal- und Chiavettenschlüssel im Terzen-Abstand:



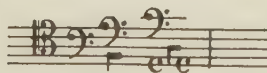
Andere Chöre wie diese:



„gehören eigentlich zur Capella, d. h. zu Menschen-Stimmen, Vocal- oder Concertat-Stimmen für Cantores und Vocalisten“. Es können aber auch Flöten-, Violen- und Geigen-Chöre dabei sein. Die tiefen Schlüsselkombinationen vom Alt bis zum Subsubbaß, die, in der A cappella-Musik un- gemein selten, höchstens theoretische Bedeutung für kanonische und eben damit transpositorische Experimente haben, bezieht Praetorius auf den Po- saunen- und Fagotten-Chor; er zählt deren acht Sorten auf, darunter die Kombination:



mit dem tiefsten Schlüssel, der aber in der zweiten Tief-Chiavette zu Hause ist:



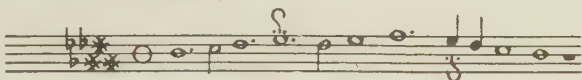
Sie zielt, wie man sieht, auf das tiefe C der großen Oktave ab. Zu diesen Kom- binationen bemerkt Praetorius weiterhin: „Posaunen, Fagotten oder Dolcianen und Pommern oder Bombarden sind aber auch in Clavibus für Viol., Flöt. und Menschenchor zu gebrauchen“. Die im Syntagma geoffenbarte Chiavetten- Anschauung zeugt für Besetzungsprobleme, die wohl schon im 16. Jahr- hundert — und vielleicht noch weiter zurück — mit den Anfängen des konzertierenden Stils, des „Consertos“, verwurzelt sind, und mit denen auch der Transpositions-Schlüssel irgendwie zusammenhängt. Auch der Gedanke, daß das Verkleinerungswort „Chiavette“ — „Schlüsselchen“ für die chiavi trasposte — als kleine, von der Norm abzweigende, uneigentliche Schlüsse- lung für Instrumentalorgane oder für die Nebenbezirke der Musica falsa in Gebrauch gekommen sei, muß hier wenigstens gestreift werden.

Wenn gesagt worden ist, daß die Verwendung der Chiavetten in den Dialog-Chören *gegen* ihre transpositorische Aufgabe spräche, so ist dabei eine Möglichkeit vergessen, die von den Sängern sicher nicht selten benutzt wurde: der automatische Transpositions-Ausgleich zwischen groß (d. h. normal) und klein (d. h. chiavettisch) geschlüsselten Gegenchören! Vielleicht nennt die Theorie auch deshalb die Dialoge „Chori mutati“: das praktische Experiment ergibt, daß bei Transposition des etwa in der Hoch-Chiavette notierten oberen Chors in die Normallage (Unterterz mit Normalschlüsseln) — wozu die Beschaffenheit (Indisposition oder schwache Besetzung) der hohen Stimmen oft Anlaß geben mochte, — der hingegen meist in den Normalschlüsseln notierte untere (tiefere) Chor mittels der ersten Tief-Chiavette in die Oberterz aufrückt, wodurch die Vorzeichen in beiden Chören gleich werden. Die Verwendung der Chiavetten im „Choro mutato“ schließt also die Transposition nicht ohneweiters aus.

Aber es gibt noch zwingendere Gründe für die Beziehungen zwischen Intonation und Schlüsselung. Gewiß liegt es nahe, die beiden Tief-Chiavetten als „Alternativo“ für tiefe Bässe (in Anbetracht ihrer sonoren Klangwirkung) aufzufassen, ebenso wie die Hoch-Chiavetten als „Alternativo“ für Knabenstimmen, die über die natürlichen Grenzen hinauswachsen. Es *mußte* nicht in Normalschlüsselung und umgekehrt in die Chiavetten umgelesen werden, wenn die Sängerschaft eine solche Steigerung nach oben oder unten nicht leisten konnte. Richard Ehrmann zitiert als Beleg für die Tief-Chiavetten das „De profundis“ von Josquin und kommt dabei auf Glareans Randglossen zu diesem Stück, aus denen er folgert, daß „auch die ungewöhnlichen (hier: die tiefen) Schlüssel keine Höherentransposition anzeigen konnten“. Warum? Weil Glarean eine Versetzung dieses Tonstückes ausdrücklich vermeiden möchte! Er tut es aber nur aus seinem persönlichen, an der klassischen Affektentheorie geschärften Gefühl für den Realismus des *Textes* „De profundis“, den die Musik nur mit den tiefsten Tiefen des Baßklanges so ganz zum Ausdruck bringen kann. Keine Verschiebung des tiefen Basses nach oben, ruft er: sonst geht die von mir beabsichtigte Wirkung verloren (denkt er dabei). Es ist der *Reservata-Musiker* in ihm, der sich gerade hier gegen den Brauch der Sänger, solchen Tiefen durch Transposition auszuweichen, wehrt. Der Satz „initium e nativo loco, quemadmodum fere in his fieri alias solet, in superiora non dimoverit“ ist also in seiner Negation der klare Beweis für die transpositorische Bedeutung der Chiavetten. Glarean gibt uns noch einen Fingerzeig, der bisher unverstanden geblieben ist: in seinem „Okenheim“-Kapitel²⁾ steht ein Wort über die sogenannte „katholische“ Setzweise: „καθολικὰ in cantu, hoc est, cantiones instituere, quae multis cantarentur modis ad cantorum propemodum arbitrium, ita tamen ut Harmoniae ac consonantiarum ratio nihilo secius observaretur, quale in primis hoc eius ferunt carmen, in quo aureis habeas oportet“. Die Bemerkung hat mit dem Chiavetten-Problem zunächst nichts zu tun. Recht verstanden, berichtet Glarean von Gesängen, die auf vielerlei Art, fast nach Belieben, aber in der melodischen und harmonischen Folge (harmonia-Melodie!) immerhin genau auszuführen seien; aber man müsse scharf hinhören. Das heißt wohl: Die „katholischen“ Gesänge gestatten gehörmäßiges Transponieren auf alle Tonstufen des Systems. Als Beispiel gibt er eine drei-

²⁾ Vergl. Dodekachordon S. 454.

stimmige Fuga „in Epidiatessaron post perfectum tempus“ mit zweierlei Vorzeichen und ohne Schlüssel³⁾:



Darauf folgt das berühmte Kyrie- und Benedictus-Exempel aus der Missa ad omnem tonum, wo sich hinter den Frageschlüsseln und dem Solmisations-Orakel das Chiavetten-Problem versteckt. Nicht zu vergessen, daß die Missa ad omnem tonum ein Mensuralscherz ist, eine Ausnahme von der Regel. Durch die drei verschiedenen Lesungen der ersten Note des Tenors als „ut“ oder „re“ oder „mi“ ergeben sich drei verschiedene Kombinationen (Halb- und Ganz-Chiavetten):

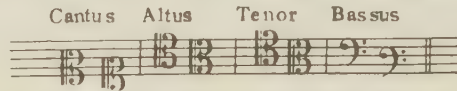


Die inneren Abstände der Kombinatorik entsprechen dem Quint-Terz-Terz-Verhältnis. Das Genus molle ergibt sich bei allen drei Kombinationen aus der Quart- und Quintbewegung. Der Satz in „ut“ ist mixolydisch, in doppelter Quart-Transposition, der in „re“ ist dorisch mit Es la fa; der in „mi“ ist hypodorisch. „Aufpassen“ heißt es auch hier für den Sänger („in quo aureis habeas oportet“)⁴⁾. Aber die „Katholika in cantu“ sind von dem vorgenannten Beispiel insofern verschieden, als sie nicht wie dieses durch die Hexachordsilben an das Chiavetten-System gebunden sind, sondern als Allerweltsgesänge per musicam fictam auf allen Stufen ausgeführt, oder besser, solmisiert werden. Das ist der Sinn der „Katholika“ und der Beweis für die Existenz eines festen Kapell-Tones im A cappella-Zeitalter, aber auch für die Ungewöhnlichkeit der Transpositio extra statum (wozu wohlgemerkt, die einfachen und doppelten „Moll“-Transpositionen und die Chiavetten-Transpositionen eben nicht gehören).

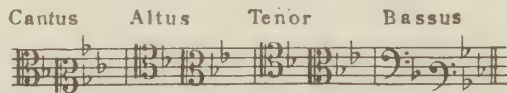
³⁾ Sebald Heyden (De arte canendi) zitiert dasselbe Exempel für die Transposition per mutationem, d. h. „per solam characteristicam clavem“ als Exempel aus dem fingierten Gesang. Er fügt den Vorzeichen die entsprechenden Solmisationssilben bei. Auch Adam de Fulda, Herm. Finck, Petit-Coclicus, Zarlino u. a., und nicht minder die älteren Theoretiker, kommen von der Mutation und von den Kirchentönen auf das Phänomen der Transposition. Der chromatische Chiavetten-Mechanismus, der sich gerade in den Demonstrationen der Musica ficta herauszubilden begann, versteht sich — wie es scheint — von selbst. Es wäre auch zu seltsam, wenn die Mutations-Praxis per musicam fictam im mehrstimmigen Satz, zumal bei der Auflösung der Monaden und ähnlicher Fugen-Probleme, den Nutzen der kleinen Schlüsselkombinationen nicht bald erkannt hätte.

⁴⁾ Vergl. dazu die von Dr. Dragan Plamenac vorgeschlagene Schlüsselung der Missa cuiusvis toni (im Jahrg. I, 2 der Publikationen älterer Musik, S. 44) für die vier Authentici (mit Auslassung des Eslafa-Vorzeichens im Lydius).

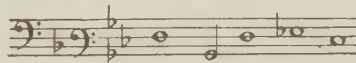
Ein drittes, noch gewichtigeres Beweisstück für die Realität der (wie ich sie vielleicht bezeichnen darf) „chromatischen“ Chiavetten ist die im italienischen Madrigal wohl öfters gebrauchte Manier „Sopra duo Toni“. Ich bin ihr bisher allerdings nur bei Giandomenico Martoretta begegnet, der in seinem zweiten und dritten Buch vierstimmiger Madrigale (1552 und 1554) einzelne Stücke mit doppelter Schlüssel-Vorzeichnung notiert: durch alle Stimmen „per genus molle sive durum“; wie die Zusammenstellung ergibt, handelt es sich um ein Alternativo von Normalschlüssel- und Chiavetten-Kombination. Zwei Beispiele dafür: Im zweiten Buch hat das Madrigal „Laura suaue vita di mia vita“ die Drei-Schlüssel-Kombinationen:



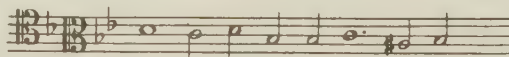
Im dritten Buch das Madrigal „O pothos isdio chii li curellena“ dieselbe Kombination im Cantus mollis:



Es zeigt sich somit, daß bei diesen Normal- und Hoch-Schlüsselungen, die den üblichen Terz-Quint-Abstand haben, allerdings im ersten Fall die Transpositions-Vorzeichen ganz, im zweiten zur Hälfte fehlen. Aber — wenn es sich nicht von selbst versteht — aus den „Warnungszeichen“ und Akzidentien (um nur zwei Beispiele einzufügen: ein $\flat$ fa im Baß folgender Art:



und eine Diësis im Alt:

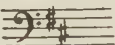


das heißt: ges für g, a für as) ergibt sich, daß die Stücke vice versa transponiert und untransponiert gesungen werden können, je nachdem die rechte oder die linke Kombination gewählt wird. Das im Cantus mollis gesetzte Madrigal muß dann in der Chiavette mit fünf $\flat$ fa-Vorzeichen ausgeführt werden, um in der kleinen Terz höher zu erklingen. Begreiflich, daß sich der Tonsetzer vor einer solchen unerhörten Häufung der Vorzeichen scheute; aber ihre subintellekte Anwendung ist historisch unzweifelhaft. Die transpositorische Geltung der Hoch-Chiavette ist damit abermals erwiesen⁵⁾.

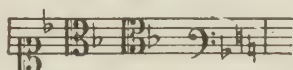
Endlich das Kapitalstück meiner Beweiskette: ein vierstimmiger Hymnus „Vobis datus, nobis natus“ (aus dem „Pange lingua“) in Cod. 25 (fol. 64^v und 65) der Cathedral-Bibliothek zu Toledo, der hier in Faksimile und Übertragung folgt. Der innere Zusammenhang des Chiavetten-Problems mit dem Grundgedanken des A cappella-Stils wird aus diesem Beispiel, das wir einem seltenen Fundglück verdanken, sonnenklar. Es zeigt sich gerade an dem Umfang der wohl nachkomponierten Unterstimme des Satzes, daß die

⁵⁾ Näheres über die Chiavettenformen siehe in meiner Sammlung „Der vollkommene Partiturspieler“. Erste Folge (1930).

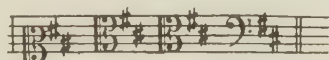
Schlüssel-Kombinatorik doch eben *nicht nur* Schreiberwitz, d. h. die Erfindung eines bequemen Notators war, der sich die Hilfslinien über oder unter den Spatien des Fünfliniensystems ersparen wollte. Denn gerade die Unterstimme im Baßschlüssel erspart sich hier die Hilfslinien nicht, ja, sie steigt sogar mehrmals bis zum großen D hinab. Aber was sehen wir da noch? Die drei Oberstimmen im Diskant- und Altschlüssel stehen im Genus molle, der

Baß⁶⁾ aber mit dem Vorzeichen der Terz-Transposition . Das

heißt also: wem der Baß zu tief ist, der kann ihn eine kleine Terz höher singen, er liest dann den Barytonschlüssel ohne Es-lafa und As-lafa, daher die beiden Widerrufungszeichen. So entsteht die untransponierte Hoch-Chiavette (mit drei Schlüsseln):



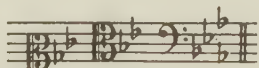
Wird aber der tiefe Baß beibehalten, so transponieren die übrigen Stimmen in die Normallage mit Fis- und Cis-Diesen als Vorzeichen:



Es ist zu hoffen, daß es nicht bei diesem Fund allein bleibt. Namentlich in der älteren Chorpraxis findet sich nicht selten die Zusammenstellung der einfachen und der doppelten Quartan-Transposition im Cantus mollis (z. B. des Dorischen nach G und C) mit $\flat$ fa und mit $\flat$ fa-Es-lafa in einzelnen Stimmen, wie etwa in Okeghems *Missa quinti Toni* (Publikationen älterer Musik, I. 2., S. 1 ff.), Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei:



Auch die Berührung der nächsthöheren Quarte (d. i. der kleinen Oberterzlage) mit drei Fa-Vorzeichen ist denkbar und auch gebraucht:



Es handelt sich aber hier um eine vorübergehende Erweiterung des Ambitus einer Stimme, um die Veränderung der Proprietäten (*Commixtio, Modulatio tonorum*), bezw. um die *Transpositio ex parte* und nicht um Chiavetten-Transposition: die Intonation bleibt in sich unverändert.

Ich glaube, daß mit den hier aufgedeckten Tatsachen den früheren Erklärungsversuchen und vor allem dem durch Riemanns Mißdeutungen und Trugschlüsse hervorgerufenen Durcheinander in der Schlüsselfrage ein Ende gemacht ist. Es ist gewiß noch manches darüber zu sagen. Meine Beweis-

⁶⁾ Die Verzeichnung der *Proportio dupla temporis imperfecti* ist ein offenbar beabsichtigter Archaismus.

stücke bilden auch nur einen Teil der dem Chiavetten-Problem gewidmeten Untersuchungen.

Und nun möchte ich nicht schließen, ohne auch des „Nachworts“ gedacht zu haben, in dem sich der Leiter der österreichischen Publikationen als verantwortlicher Herausgeber der Beihefte (a. a. O.) gewissermaßen instinktiv gegen radikale Folgerungen aus Ehrmanns Ergebnis für die Editionstechnik wehrt: er hält trotz Ehrmann an der bisherigen Praxis, die Originalschlüssel in wissenschaftlichen Ausgaben alter Musik beizubehalten, mit aller Entschiedenheit fest. Sein „Nachwort“ war damals (1924), angesichts der durch Ehrmanns Mitteilungen geschaffenen Lage, ein Wagnis, eine mutige Tat und verdient unsern Dank: denn es hat den Anhängern der Tradition in der entstandenen Unsicherheit einen gewissen Halt gegeben. Es ist ein neues Zeugnis für den unbeirrbaren historischen Sinn des großen Gelehrten: Er hat also recht behalten! Und alle die Herausgeber, die sich heute über die Chiavetten frisch-fröhlich hinweggesetzt haben durch „bequemere“ Umschreibung in die „gebräuchlichen“ Schlüssel — haben nun doppelt unrecht, nicht nur, weil sie sich gegen die Logik und Konsequenz der alten Partitur, ja, gegen den *Sinn* des alten A-cappella-Prinzips verstündigt, sondern auch, weil sie — um mit Guido Adler zu reden — ihren „erschreckenden Dilettantismus“ vor aller Welt bloßgestellt haben. Und das ist die allerdings weniger vergnügliche Kehrseite des Chiavetten-Problems.

No - - bis da - - - tus, nobis na - tus
 No - bis da - - - tus, no - bis na -
 No - - bis da - - - tus, no - - bis na - - - tus,
 No - - bis da - tus, no - - bis na - - tus, no -

5
 Ex in - tac - - tavi - - gi - ne, ex in - tac - ta vir - gi -
 tus Ex in - tac - ta vir - gi - ne, ex in - tac - ta vir - gi - ne et
 no - - bis na - - - tus Ex in - tac - - ta
 bis na - tus, no - bis na - - tus Ex in - tac - - ta, Ex in - tac -

10

ne, et in mun-do conuer-sa-
 in mun-do, et in mundo conuer-satus sparso verbi
 vir-gi-ne, et in mun-do con-uer-
 ta Vir-gi-ne, et in mundo conuer-sa

15

tus spar-so ver-bi se-mi-ne, verbi se-mi-
 se-mi-ne, se-mi-ne, se-mi-ne, su-i mo-ras
 sa-tus spar-so ver-bi se-mi-
 tus sparso ver-bi se-mi-

20

ne, su-i mo-ras in-co-la-tus mi-
 inco-la-tus, in-co-la-tus mi-ro clausit
 ne su-i mo-ras in-co-la-tus in-co-
 ne su-i mo-ras in-co-la-

25

roclausit or-di-ne, mi-ro clau-sit or-dine, mi-ro clausit or-di-ne.
 ordi-ne, mi-ro clausit or-di-ne or-di-ne.
 la-tus mi-ro clau-sit ordi-ne
 tus, sparso verbi se-mi-ne, sparso verbi se-mi-ne.

30

Spanish madrigals and madrigal-texts

J. B. Trend

An Examination of the manuscript madrigals and printed partbooks in the library of the Duke of Medinaceli at Madrid, combined with a study of the Spanish madrigals preserved elsewhere, has thrown much light on the texts which the Spanish composers preferred to set to music, as well as upon the musical technique which they employed at various periods. It has demonstrated the rise and fall of the Italianate madrigal in Spain.

The effects of the Spanish Language on Spanish music are not always recognized, or given the importance which is due to them. From the very beginning, the influence of Spanish words is noticeable, both in the rhythm of the music and in the phrasing. This is seen with exceptional clearness in the 460 polyphonic compositions for voices in the manuscript at the Royal Palace at Madrid, a manuscript which dates from about the year 1500 and was edited (somewhat inaccurately) in 1890. Another (unpublished) manuscript of about the same period is preserved in the Biblioteca Colombina at Sevilla. And although the general appearance and technique of composition is that of early Flemish chansons, there is a distinctive rhythmic quality which is Spanish — no less Spanish than the shortness and abruptness of the melodies, or the poetical and musical form.

The form of these early Spanish compositions for voices is peculiar. The verse-form, which the music closely follows, is directly derived from certain poems in Arabic: strophic, accentual, Arabic verse invented by Spanish poets who were Muslims, and known as *muwaššah* (double-rhymed) and *zadjal* (cheerful); and the poems in this form which were afterwards written by Christians, in Spanish, were known as *villancicos*. Yet if the verse-form is Arabic, that does not necessarily mean that the music is Arabic also. There is no real evidence at present that the melodies in either of these collections were of Moorish origin, although it is possible that some of them may be. In any case, they are treated contrapuntally, and that at once distinguishes them from any music made by a Muslim people. For with a Muslim people, counterpoint is a counterpoint of rhythm; harmony, a thing considered illogical and enervating; and notation, seldom or never used except in books of theory.

The language of the early Spanish villancicos, like that of their Arabic originals, is direct, common speech. Different dialects, and even different languages such as French, Italian, Catalán, Portuguese, and even Basque, are sometimes introduced into the same piece of music with comic effect, as different languages are introduced into the "Anfiparnasso" of Orazio Vecchi. And in Spain, in much earlier times, when the most civilized part of the Peninsula, as well as the most musical part of the Peninsula,

was the part governed by Muslims, the Arabic-speaking Spanish poets would sometimes introduce into their songs words, or even whole lines, of what they called "the outlandish language", *al-'ajamiya*, that is to say, the language spoken by the Spanish Christians; for, to men of Arabic education, Latin and the Latin languages have always sounded somewhat ridiculous, as we know from Spanish-Arabic writers. The more learned Spanish Muslims, however, have left on record their admiration for the Latin Spanish dialects for another reason: their directness of expression; and this quality of directness has had a notable effect on Spanish music.

It is sometimes supposed that the Spanish Language is mere rhetoric; long words and still longer sentences which hide the meaning they are intended to convey, rather than reveal it. This is a misconception. Spanish is by nature a language which is direct and forcible. A Spanish mind conceives an action as no sooner expressed in words than accomplished in fact. While a North-European mind (like North-European music) works gradually and thoroughly, if somewhat circuitously, to a conclusion which is all the more definite and final for having been reached step by step, the Spanish mind (particularity when it is the mind of a musician or a poet) goes straight to the point at once — with the resulting disadvantage, that afterwards it can only repeat itself. This is the explanation of the short, abrupt, fragmentary character of typical Spanish musical forms; the means, the approach, is of little importance compared with the end in view; a highly-developed musical form, like the later Italian or English madrigal, is anti-pathetic to many Spanish listeners.

The rise of the Italianate madrigal in Spain, however, synchronized with the revival of classical Latin, which brought complication and confusion into the Spanish Language, and was resisted by many Spanish writers. One of the earliest Spanish poets whose songs were set to polyphonic music, the Marqués de Santillana — one of the first who tried to naturalize in Spain the Italian sonnet and a man whose knowledge of the Italian language was praised even by his bookseller in Florence, — even the Marqués de Santillana thought there was no language to be compared with "the sayings of old women who sit round the fire"; and Italian forms of verse — that is to say, madrigal forms of verse — never achieved, with Spanish singers or Spanish audiences, a popularity comparable with that of ballads and *villancicos*.

These considerations have had a direct and important bearing on all Spanish music set to Spanish words. They have cut off and separated Spanish music from that of the rest of Europe, and the separation still continues. The Spanish composers who achieved a European reputation were the church-composers Morales and Victoria, who wrote music to Latin words in the style acceptable in Rome — Morales (d. 1553) belonging to the earlier and more distinctively Flemish generation, and Victoria (d. 1611) having musical affinities with Giovanni Maria Nanino, Luca Marenzio and Orlando de Lassus. Both Morales and Victoria show a marked Spanish character; but that character is exhibited neither in their forms nor in their methods (which are those of contemporary church-music), but in their cadences. It is shown also in their poignant and expressive — often bitterly expressive — settings of individual Latin words, as if the stiff ecclesiastical Latin had become momentarily, in their imagination, as vivid and convincing as

a Castilian proverb spoken round the fire. Victoria, so far as is known, never set Spanish words to music. Yet some of his larger motets, for 5 and 6 voices (especially those written to words from "The Song of Songs") have a magnificence and vivacity that remind one of the madrigals of Marenzio. Morales, as a matter of fact, did set to music a Spanish ballad (known only in a version for the lute) and also a few *villancicos*. The 3 part composition bearing his name in the Biblioteca Catalana at Barcelona (MS. 951, fol. 185 b) and described by Pedrell in his "Catàlech" as "text illegible", proved on examination to be a setting of a *villancico* by the poet Boscán; another setting of it is in the Biblioteca Medinaceli.

The Italianate madrigal was never really naturalized in Spain, and the composers often lived abroad at foreign courts. Pedro Rimonte, for instance, resided at Bruxelles, where he had been brought by the Infanta Isabel at the time of her marriage to the Archduke Albert, Governor of the Netherlands at the beginning of the 17th century. Rimonte evidently had an audience which understood Spanish, for his madrigals published by Phalèse of Antwerp in 1618, are nearly all in that language.

In the same way, Mateo Flecha, (the younger) spent some years at Prag during the reign of the Emperor Maximilian II (1564—1576); and he was still in Prag in 1581 when he published a collection of madrigals by himself and his uncle, a musician, who had died thirty years before in the monastery of Poblet, near Tarragona. These compositions (*Ensaladas*, or "Salads") are comic madrigals and parodies of madrigals, containing a mixture of Spanish and other languages. An earlier set of madrigals, printed at Venice in 1568 and now in the Staatsbibliothek at München, are generally serious in character; and all are in Italian, except one, which is a well-known *villancico* lamenting the fact that the singer was condemned to live in a foreign country.

Amongst other Spanish madrigalists who lived abroad may be mentioned Sebastian Raval, who lived in Italy (at Urbino, Rome, Napoli and Palermo) and only set Italian words. There was also Pedro Valenzola, (or Valenzuela) who spent most of his life at Venice and Verona, and whose madrigals are all in Italian also.

Of the composers of madrigals who lived in Spain, Joan Brudieu (of French Limousine origin d. 1591) set sonnets by the Catalán, Petrarchist poet Ausias March (d. 1459), and other poets who wrote not in Castilian Spanish but in Catalán.

Francisco Guerrero of Sevilla (d. 1599) and his brother Pedro, wrote genuine madrigals to the Italianate sonnets and *canzoni* of Boscán (d. 1542), and the exquisite verse of Garcilaso de la Vega (d. 1536), of whom there are eight madrigal settings extant. With him might be mentioned Rodrigo Cevallos (elected *maestro de capilla* at Cordoba in 1556) and Juan Navarro, an excellent composer who emigrated to Mexico where he died after 1604.

All these four composers of Spanish madrigals are well represented in the manuscripts of the Biblioteca Medinaceli, which contains madrigal settings of many songs and sonnets by well-known 16th century Spanish poets, hitherto only known in versions for the lute. Boscán and Garcilaso have already been mentioned. To these may be added Gutierrez de Cetina (d. 1554?) whose famous madrigal *Ojos claros serenos*, included in all anthologies of Spanish poetry, is found in a Medinaceli MS. arranged for

four voices, as well as in the tablature-book of Fuenllana and in a *parodie spirituelle*, set to music with many other parodies and Spanish *Laudi spirituali*, by Francisco Guerrero. Another poet, Baltazar de Alcázar (d. 1606) was the author of a madrigal by Francisco Guerrero, and Gaspar de Aguilar (d. 1623) was set to music by Rimonte in Bruxelles.

The great Portuguese poet, Camoens, is also represented by a 3-part madrigal in the Biblioteca Nacional, Madrid. The words are in a Spanish translation, and not in the original Portuguese. Camoens himself wrote exquisite Castilian verse, as well as Portuguese, but so far, no Madrigal-settings, of this have been identified. Madrigals in Portuguese are very difficult to find; there are, as far as is known at present, only eight in existence, and not one of these is a genuine madrigal.

Special mention must be made of the musical settings of the great and prolific dramatist Lope de Vega (d. 1635), who also wrote quantities of poems unconnected with the theatre. Many of these were set to music as genuine madrigals in the Italian manner; but others show signs of the simplification and degeneration of the madrigal-style which took place in Spain at the beginning of the 17th century, being caused partly by the gradual victory of the native forms of verse and stanza over the forms which had been imported from Italy. Even Góngora (d. 1627), the originator of the Baroque style of poetry — he has the priority in date over Marino in Italy — even Góngora was unfortunately set to music by composers who were ignorant of the madrigals of Gesualdo and Monteverdi, and who considered the madrigal-style to be out of date; while the recitative-style, then being evolved in Italy, was still unknown in Spain, and Spanish musical technique insufficient to do justice to one of the greatest of Spanish poets.

The secular Spanish compositions of the 16th century whether they resemble *chansons*, *frottole* or the lighter types of madrigal, were loosely described by their composers as *villancicos*, whether the verse was in villancico-form, or not. The two most characteristic collections of these, were the sets published in 1551 and 1560 by Juan Vasquez, a composer who, with the solitary exception of an *Agenda defunctorum*, seems to have devoted himself exclusively to secular music. The only known sets of part-books of Vasquez are those preserved in the Biblioteca Medinaceli.

The texts of the earlier *villancicos* already referred to (those in the manuscript of the Royal Library at Madrid, and the Biblioteca Colombina at Sevilla) are not so much popular songs, as court poetry masquerading as popular songs. In those, a vulgar refrain is often used with a sentimental stanza — for contrast; words and music are often deliberately ill-assorted — for comic effect.

Vasquez, on the contrary, gives the impression of being a composer who was fond of folk-songs for their own sake; one who, if he had lived in the 19th century, would have been described as *volkstümlich*. His settings became popular with Spanish late-players, *vihuelistas*; and their books of tablature contain a number of transcriptions from Vasquez arranged as solo-songs. That Vasquez' own arrangements for 4 or 5 voices were sometimes intended to be performed as solo-songs with instrumental accompaniment for strings or wind, is shown by the disposition of the voice-parts and confirmed by descriptions in contemporary Spanish novels. The melody, whether in the cantus, altus or tenor, is treated in a manner which

foreshadows a device in the English madrigals of William Byrd: the "first singing-part", the meaning of which was first fully explained by Professor Dent.

The *villancicos* of the 16th century were constantly sung or mentioned in the Spanish drama of all periods. I have been able to identify 21 polyphonic settings of traditional, or in some cases original, *villancicos* sung in the Spanish and Portuguese plays of the Portuguese dramatist Gil Vicente (d. 1536); and 10 in the plays of Lope de Vega, in addition to the 13 madrigals of which the words are by him. An excellent example of a *villancico* as sung in a Spanish play is that published by Professor Johannes Wolf from a manuscript at Torino: *Por la puente, Juana*. The popular song has given its name to the well-known play by Lope de Vega in which it is sung.

By the time Lope de Vega died, in 1635, the Counter-Reformation had become firmly established in Spain; and, with it, the universal practice of making slight changes in the words of secular songs, so as to produce *parodies spirituelles*, and *Laudi Spirituali*. This practice had been a favourite occupation in Spain from very early times; a *villancico* by the Marqués de Santillana, set to music for 3 voices in the manuscript of the Royal Palace, (about 1500) is found in a contemporary manuscript in the Biblioteca Colombina at Sevilla, with the amatory verses of the original converted into a Christmas carol. In the same library, two hitherto unsuspected editions of Italian *Laudi* were recently discovered by Professor Jeppesen. All through the 16th century in Spain, the practice continued. The most famous poems of Boscán and Garcilaso were parodied — *trasladadas en materias christianas*; a collection of them was published at Granada in 1575, and many of these spiritual parodies were set to music by Francisco Guerrero in 1589. Lope de Vega himself contributed an original poem in Spanish to a book of Italian *Laudi*: "Il secondo libro delle *Laudi spirituali*" (1583); and his poem was afterwards set to music by Guerrero.

There was one Spanish poet, Valdivielso (d. 1638), a friend of both Lope de Vega and Cervantes, who seems to have devoted himself entirely to this form of poetic activity; but he had a lightness of touch and a true sense of poetry which lifted him above the usual run of adapters of popular poems. There is a delightful specimen of his work, set to music for 3 voices, in manuscript part-books, M. 1370-1372, in the National Library, Madrid; and another *villancico* of which he made a version occurs in a setting for 6 voices, among the madrigals of Pedro Rimonte, composed for the Infanta Isabel at Bruxelles. The musical treatment of this shows the connexion between the late Italian madrigal for 5 or 6 voices, and the Spanish *villancico* of the 17th century. In this case, the stanza is set by Rimonte for 3 voices only; but the traditional refrain is sung by all six voices —

Ay, Luna que reluces,
toda la noche me alumbres.

in a style which somewhat resembles that of Gastoldi and Thomas Morley.

Annibale Padoanos Madrigalbuch

von Alfred Einstein

Es ist das erste und das einzige Madrigalbuch Annibales aus dem Jahre 1564; und ein einziges vollständiges Exemplar ist im British Museum in London erhalten¹⁾. Da Annibale Padoano mit diesem Werk, d. h. mit der Widmung dieser fünfstimmigen Madrigale an den Erzherzog Karl in Graz sich den Weg in die österreichischen Erblande gebahnt hat, darf es wohl in einer Festschrift für den Begründer und Leiter der Denkmäler der Tonkunst in Österreich in den Mittelpunkt einer bescheidenen Untersuchung gestellt werden.

Bertha Antonia Wallner, in den „Musikalischen Denkmälern der Stein-
ätzkunst“ (München 1912. S. 77 f.), hat in den letzten Lebensabschnitt Annibales einiges Licht gebracht. Der Organist der erlauchten Signoria zu Venedig in San Marco muß schon um 1564 aus Gründen, die wir nicht kennen, seines Amtes überdrüssig geworden sein; genug, 1566 überläßt er es Claudio Merulo²⁾ und zieht als „Obrister Musicus“ an den Grazer Hof, in dessen Dienst er nach kaum zehn Jahren, Ende März 1575, stirbt. Kaum fünfzig Jahre alt ist er geworden. Aus den Beziehungen der Gemahlin des Erzherzogs Karl, Maria, Schwester des Herzogs Wilhelm V. von Bayern, zu ihrer Heimat ergeben sich auch vielfältige Beziehungen Annibales zum Münchner Hof; so hat er seine fünfstimmigen Messen von 1575 Wilhelm gewidmet; so hat er zu dessen berühmter Hochzeit von 1568 eine achtstimmige Battaglia geschrieben, die, wie wir sehen werden, erhalten ist; zu der gleichen Festivität eine 24stimmige Messe; so ist das Madrigal „Spirto real“ aus Gardanos „Musica di XIII. Autori“ von 1576 (Nachdruck 1589) ein Dedikationsstück an Wilhelms Vater, Albrecht³⁾.

Die Widmung unseres Madrigalbuches an Erzherzog Karl ist leider völlig nichtssagend, wird aber, der Seltenheit des Druckes wegen, in der

¹⁾ Vergl. Vogel, Bibl. . . der weltl. Vocalmusik II, 38. — Es ist mir Bedürfnis, Mr. W. C. Smith, Assistant-Keeper in der Abteilung Musikdrucke des Br. Mus. für die Erlaubnis zur Abschrift wie die Vermittlung von Photokopien auch an dieser Stelle zu danken.

²⁾ B. A. Wallner irrt, wenn sie annimmt, Annibale habe es schon 1564 aufgegeben. Der von ihr angeführte Druck der Toccate e Ricercari von 1564 ist nirgends nachweisbar; es liegt eine Verwechslung vor mit dem posthumen Druck von 1604. Daher das: „già organista . . .“

³⁾ Neudruck bei Torchi, Arte mus. in Italia I, 239.

Anmerkung wohl gebracht werden müssen⁴⁾. Wenig erfreulicher als Dichtwerk ist das von Annibale komponierte zweiteilige Widmungs-Sonett:

Se delle voglie sue fallace segno
Non presta od opra in voi cura divina,
Ben dal valor ch'in voi s'apre et affina
D'almi pregi d'honor vi mostra degno.

O per vera virtù d'armi et d'ingegno
Novo Carlo fatal cui'l ciel destina
Gratie che'l mondo a riverirvi inchina
Non le provincie pur del vostro regno.

Ecco la Stiria et gl'altri luoghi insieme
Che v'accolgon devoti entro al lor seno,
Ma vi promett' il ciel maggior governo

Quel ch'a Carlo non diè cui pose freno
Morte, darà a voi Carlo al vostro seme
C'havrà nel mondo impero allo et eterno.

— Prophezeiungen und Wünsche, die trotz Karls frühem Tod (1590) immerhin einigermaßen in Erfüllung gegangen sind.

Annibales Gepäck als Madrigalkomponist ist durchaus nicht groß. Die Zahl von 13 Stücken (die zweiteiligen Stücke als Einheiten gerechnet) in unserm Madrigalbuch wird durch die in Sammelwerken zerstreuten Einzelstücke gerade eben verdoppelt. Die frühesten finden sich in den Madrigalen „Di Cipriano et Annibale“ von 1561 (1566, 1577), und zwar die sechsteilige Sestine Petrarcas „A qualunque animal“⁵⁾ und Petrarcas „Si traviato“. Dann kommen drei Gregeschen bei Manoli Blessi (1564¹, ich zitiere nach Vogel); ein Sonett „Voi ch'in vita“ (1567¹, 1570¹); ein achtstimmiges „Cinto di chiari palme“ (1567⁴); zwei fünfstimmige Stücke „Amor e gratios'e dolce“ (Bembo) und „Pasce la pecorella“ (1570³),

⁴⁾ I Meriti illustri della Serenità Vostra, dalla quale a suo tempo & luogo il Mondo spera consolatione & grandezza, & la devotion mia infinita verso il suo nome honorato, mi hanno tutto volto, nella publication di questo mio libro alla Serenità Vostra, percioche sentendola io dalle lingue di tutte le genti celebrar per ammirabile tra le molte virtù sue, di benignità, di modestia, di temperato animo, & di cortesia, mi è piaciuto offerirle, in segno dell'ardente volontà mia, questa fattura. Ella come Principe di valore, riguardando all' affetto del cuor mio, suplisca con la bontà sua dove fusse difetto in me nell'esser cotanto ardito. Et con quella maniera affabile con la qual ella suol gradire i suoi servi piu conosciuti da lei, accoglia lietamente questo mio parto, & si degni ch'io honori le fatiche mie col suo chiarissimo & Illustrissimo nome. Perche non è minor gloria quella del Principe che sia mansueto & benigno nella pace, di quel che sia quella di colui ch'è potentissimo & forte nella guerra, attento che se l'una procede dal mantener gli Stati l'altra nasce dall' esaltar le virtù, particular parte & vero ornamento de Principi supremi come è la Serenità Vostra, alla quale il S. Dio conceda lunghissimi anni a beneficio comune di tutti i suoi servidori.
Di V. Serenità Humilissimo Seruidore Annibale Padouano.

⁵⁾ Vier Teile davon im Neudruck bei Torchi, A. m. in It. I. 219 f. Torchi als einziger hat sich bisher um Annibale als Madrigalisten gekümmert; es schmälert sein Verdienst nicht, daß er die letzten beiden Stücke weggelassen hat, von denen „Con lei foss'io“ eins der berühmtesten Annibales war: V. Galilei hat es — nebst vier andern, oben erwähnten, in seinen „Fronimo“ (1584) aufgenommen; Lodovico Balbi hat die Oberstimme in seinem „Essercizio musicale“ (1589) fünfstimmig bearbeitet; noch 1593 (Vogel 1593⁴) wird es neugedruckt, als so ziemlich das letzte Madrigalstück, das von Annibale in der Literatur vorkommt.

das erwähnte fünfstimmige „Spirto real“ (1576¹, 1589³). „Io felice sarei“ (fünfstimmig, 1577¹), eine dreistimmige Canzonetta „Non vedo hoggi il mio sole“ (1587¹, 1589⁷, 1594⁶), die Münchner Aria della Battaglia à 8 (1590¹, 1592¹, 1594¹). Das ist alles. Die Stücke in Galileis „Fronimo“ sind teils dem Gemeinschaftswerk Rores und Annibales entnommen, teils unserm Madrigalbuch. In diesem wiedergedruckt ist das Sonett (Petrarca) „Padre del ciel“, das sich bereits in Francesco Rosellis „Primo libro madrigali a cinque“ von 1562 (Vogel, II, 157) und in 1562¹ findet.

Schon aus diesem Umstand, aber auch daraus, daß Annibale in unserm Druck fünf- und vierstimmige Stücke mischte, geht hervor, daß sein Vorrat nicht reich war, aber auch, daß er auf jedes einzelne Stück Wert legte. Und so einheitlich scheinbar der literarische Aspekt des Werkes ist, so wenig einheitlich ist der musikalische. Zunächst sei bekannt, daß es mir unmöglich war, den Textdichter zweier Stücke nachzuweisen, nämlich des Madrigals „Virtu senno valore“, das sehr gut wieder als eine Dedikationsmusik für Karl gelten kann (wenigstens wird im Text ein „Cor imperiale“ gefeiert), wie des Sonetts „Dal più bel viso“. Im übrigen sind nur Petrarca und Pietro Bembo vertreten: Bembo mit den Vierzeilern des Sonetts „Cantai un tempo“, wie dem Sonett „Lasso me“; Petrarca mit einer Auswahl von sieben Sonetten und zwei Sestinen-Stanzen in vita oder in morte di Madonna Laura — also eine hochliterarische Textwahl, die dem Jünger Willaerts, dem Genossen Cyprian de Rores gemäß ist; es ist zweifellos kein Zufall, daß Willaert und Rore einige der Texte schon vor Annibale komponiert haben. Andre Stücke freilich sind durchaus ungewöhnlich in der Wahl, wie z. B. gleich das erste nach dem Widmungssonett, Petrarcas Sonett „Signor mio caro, ogni pensiero mi tira“. Das ist ein Stück des Abschieds an Laura und an den Kardinal Colonna, und zweifellos nicht ohne Sinn und Beziehung an diese Stelle gesetzt — auch Annibale wird eine Dame und einen Gönner in Venedig zurückgelassen haben. Und auch musikalisch ist dies Madrigal von einer eigentümlichen Bewegtheit und — in den Grenzen des Stils — eigentümlichen Aufgewühltheit.

Die Fünfziger- und Sechzigerjahre des Madrigals bringen die Neuerung der Notation „a note negre“, die ja ganzen Büchern den Titel und den Charakter gibt, d. h. eines lebendigeren Tempos und eines lebendigeren Wesens überhaupt. Annibale hatte sich in seinem Gemeinschaftswerk mit Rore noch des „gewöhnlichen“ Takts im Breve-Maß bedient; aber schon nicht mehr des altertümlichen Stils: seine Sestinenfolge „A qualunque animal“ steht in ihrem Fluß und Geist schon weit ab von dem vierstimmigen Madrigaltyp der Arcadelt, Verdelot und Festa. In unserm Madrigalbuch, mit dem wir uns ausschließlich befassen wollen, mischt er die Taktart und die Typen. Das altertümlichste Stück ist jenes Sonett Petrarcas „S'honesto amor“, das er aus zwei Drucken von 1562 wieder hervorholte; es hat zum mindesten in seinem ersten Teil jenen steten Gang, jene noch halb konstruktive Motivtechnik, die Willaerts Madrigale in der „Musica nova“ von 1559 auszeichnen; gleich zu Beginn kommt die Koketterie einer Motivumkehrung. Der zweite Teil ist, durch den Text veranlaßt („tornando a me“), viel „wendiger“, durch verschleierte Halbchortechnik belebter. Denselben Charakter tragen die feierlichen Repräsentationsstücke „Se delle voglie“ und „Virtu senno valore“; in dem letzteren, sicherlich älteren,

kündigt sich die neue Zeit nur durch eine erregtere Mittelzeile, durch Malereien auf dem Wort „cantar“ an, aber die Strenge der (mixolydischen) Tonart wird noch kaum durchbrochen; während das Dedikationssonett das Dorische durch hundert „Färbungen“ aufhellt, eine Art von verschämter Homophonie pflegt und dieser Homophonie durch einen Schluß im Tripeltakt zum vollen Triumph verhilft. Das noch verbleibende Stück in „alter“ Taktart, Petrarca's „Padre del ciel“ geht in seiner Programmatik über diese Kompositionen weit hinaus. Man braucht es nur mit der Komposition desselben Textes durch Rore, die allerdings zwanzig Jahre älter ist (1544), zu vergleichen, um zu sehen, daß Annibale zwar von Rore herkommt, aber eben kein Niederländer ist, sondern ein Venezianer, daß das Madrigal um 1560 seine völlige südliche Freiheit wiedererlangt hat, zu einer nationalen Wiedereroberung geworden ist. Noch ist jene stetige Grundhaltung des Willaertschen Tempos vorhanden; Willaerts Breite ist übernommen; neu aber ist der Fluß der Melodik, das beinahe symphonische Strömen bei stärkster deklamatorischer Belebtheit namentlich des zweiten Teiles.

In den Stücken a note negre finden sich alle Zwischenstufen von der archaischen Gebundenheit bis zu einem Typus des Madrigals, der nahe an den späteren Andrea Gabrieli, ja bis zu den Versuchen vom Ende des Jahrhunderts heranführt. Es ist in diesem Rahmen und ohne Beispiele ganz unmöglich, diese Zwischenstufen zu bezeichnen und zu begrenzen. Genug: in ihnen lebt jene „hohe Zeit“ des Madrigals, wo die nackte Deklamation und die nackte Homophonie stets vermieden werden, wo der Stil wie zwei gleichbelastete Wagschalen zwischen melodisch-polyphoner Bewegtheit und farbig getönter Chörigkeit zu schweben scheint. Man weiß nicht: ist die Grundlage homophon und bricht sich diese Homophonie im Stimmigen; oder bindet sich eine freie Melodik in einer geahnten Akkordik. Musterbeispiele: die beiden vierstimmigen Stücke, die an Leichtigkeit der Stimmführung, an Farbigkeit der Harmonik weit über die von Torchi veröffentlichten hinausgehen. In den fünfstimmigen Madrigalen steht eins wie „Signor mio caro“ mit dem Fluktuieren des Vortrags bei grundsätzlicher Breite des Tempos dem alten Stil nahe, sein Nachbar „Dolce mio caro“ vereinigt die harmonisch belebte Chorteilung, imitatorische Teile, die aus verdeckter Homophonie herauswachsen, mit umständlichen motivischen Expositionen und Anläufen. „Cantai un tempo“ wieder ist ganz dicht gearbeitet, kaum eine homophone Stelle; auch ein Abschluß im Tripeltakt, sonst gewöhnlich erleichterte, akkordische Schlußwendung, ist hier ein Wunder motivischer Technik; ganz ähnlich verhält es sich mit „Amor che nel pensier“. Und, dem Text gemäß, werden die beiden Sestinenstanzen „Alla dolc'ombra“ Gebilde von zartestem Reiz, die zwischen dem Prinzip motivischer Verflechtung und verhüllter Chorteilung schweben.

Die Versenkung in den Text hat bei einem Stück, es ist Bembos „Lasso me“, über die Zeit hinausgeführt. Bembos Sonett, voll von dicht nebeneinandergesetzten „Oxymora“, häuft schon all die Pointen, mit denen Guarinis Madrigal den abschließenden Doppelzeiler zu würzen pflegt:

Lasso me, ch'ad un tempo e taccio e grido,
E temo e spero e mi rallegro e doglio,
Me stesso ad un signor dono e ritoglio,
De' mie' danni egualmente piango e rido;

Volo senz' ale e la mia scorta guido,
Non ho venti contrari e romp'in scoglio,
Nemico d'humiltà non am'orgoglio,
Ne d'altrui ne di me molto mi fido.

Cerco fermar il sole, arder la neve,
E bramo libertate e corr' al giogo,
Di fuor mi copro e son dentro percosso:

Caggio quand'io non ho chi me rileve,
Quando non giova le mie doglie sfogo,
E per più non poter fo quant'io posso.

Die Gedrängtheit, Bildkraft — und zwar phantasievolle Bildkraft, nicht die oft mehr zeichnerische Lust der späteren Marenzio und Monteverdi —, die lebendige Farbigkeit, mit der Annibale diesen Text gestaltet hat, heben ihn unter Hunderten heraus: in keiner Mustersammlung des Madrigals dürfte dies herrliche Stück fehlen. Es mußte Lust machen, den Meister in allen Ausstrahlungen seines Wirkens: als Komponisten für die Orgel, als Kirchenmusiker, als weltlichen Musiker, kurz: als einen echten Schöpfer der Renaissance, im Zusammenhang zu betrachten.

Wann entstand die Marcellus-Messe?

von Knud Jeppesen

Die Vorgeschichte ist, wie es fast jedem musikinteressierten Menschen bekannt sein dürfte, folgende:

Eine beträchtliche Reihe Theoretiker und Musikschriftsteller des 17. bis 18. Jahrhunderts — die ältesten, Agostino Agazzari und Banchieri, schreiben 1609 — berichtet, daß die mehrstimmige Kirchenmusik von einem Papst (einige sagen Marcellus II., andere Pius IV.) mit Interdikt bedroht wurde. Es gelang jedoch Palestrina, den Papst durch seine Marcellus-Messe zu erweichen und dadurch die Kirchenmusik zu retten.

Der erste, der sich kritisch diesen mehr legendenhaften Berichten näherte, war Giuseppe Baini, der Grundleger der Palestrina-Forschung. Er bemerkte, daß Marcellus II. in seiner dreiwöchigen Regierungszeit, wo er obendrein nur zehn Tage arbeitsfähig war, unmöglich Zeit gefunden haben konnte, sich mit einer Reform der Kirchenmusik zu beschäftigen. Auch hielt Baini es für unwahrscheinlich, daß, wie einige ältere Schriftsteller annahmen, die Marcellus-Messe bewirkt haben sollte, daß das Trienter-Konzil, welches eine Zeitlang recht aggressiv der kirchlichen Mehrstimmigkeit gegenüberstand, schließlich sich doch mit ein paar recht allgemein und mild gehaltenen Dekreten beruhigte. Dagegen behauptet Baini ohne Zaudern, daß die Marcellus-Messe gleichzeitig mit zwei anderen Messen von Palestrina 1565 geschrieben wurde und die Kardinalkommission, die für die praktische Durchführung der Bestimmungen des Konzils wirken sollte, völlig für sich gewann, so daß der Meister zum päpstlichen Komponisten ernannt wurde. Die quellenmäßigen Belege für diese sogenannte „3-Messen-Fabel“ Bainis sind: 1. Die Notiz des Punktators der päpstlichen Kapelle, Hojeda, wonach die Sänger am 28. April 1565 im Palast des Kardinal Vitellozzi einige Messen sangen, um beurteilen zu lassen, „si verba intelligerentur prout Reverendissimis placet“; 2. Codex 22 des päpstlichen Kapellarchivs, der die drei Messen Palestrinas, „Benedicta es“, „Illumina oculos“ und „Papae Marcelli“ enthält, und aus welchem hervorgeht, daß die Messe „Benedicta“ 1565 eingeführt wurde; 3. die Tatsache, daß Palestrinas Pension als päpstlicher Sänger ab Juni 1565 erhöht wurde, „ex causa diversarum compositionum, quas hactenus edidit et est editurus ad commodum dicte capelle“.

Nach Baini wurde also die Marcellus-Messe 1565 geschrieben. Bainis Darstellung erfährt jedoch in diesem Punkt durch Fr. X. Haberl, den zweiten großen Mann der Palestrina-Forschung, eine vernichtende Kritik. Haberl, welcher in einer ergebnisreichen Studie, „Die Kardinalkommission von 1564 und Palestrinas Missa Papae Marcelli“ (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1892), die Frage behandelt, hat Codex 22 des päpstlichen Archivs persönlich untersucht und gefunden, daß dieser nicht, wie Baini meinte, eine Ganzheit bildet und um 1565 geschrieben wurde, sondern aus sechs ver-

schiedenen Faszikeln besteht, die erst spät (Haberl vermutet im 18. Jahrhundert) zufällig vereint worden sind. Noch dazu macht Haberl darauf aufmerksam, daß die Messe „Benedicta“, die sich im Codex 22 befindet (und die Baini, wie gesagt, zusammen mit „Illumina oculos“ und mit der Marcellus-Messe für 1565 geschrieben hält), sich gleichzeitig im Mus. Ms. 46 der Münchener Staatsbibliothek befindet, und da sie vom Kopisten Ludwig Daser geschrieben ist, vor 1562 niedergeschrieben worden sein muß, weil in diesem Jahre Orlando Lassus dem Daser als bayrischer Hofkapellmeister nachfolgte¹⁾. Übrigens schreibt Haberl: „Die älteste Quelle für die M. Papae ist nicht das sixtinische Archiv, sondern Codex 18 (in Großfolio) des Liberianischen Musikarchivs in S. Maria maggiore, der Baini gänzlich unbekannt geblieben ist. Aus diesem Codex sind sicher die beiden Messen 3 und 4 des sixtinischen Codex 22²⁾ kopiert worden, ebenfalls ohne Titel- und Autorenangabe, denn die Schrift des Cod. 18 in S. Maria maggiore ist älter als die der drei Palestrina-Faszikel in Cod. 22 des sixtin. Archives. Nur in diesen beiden Bänden ist auch das zweite Agnus Dei der Missa Papae Marcelli, das im Drucke von 1567 (2. Buch der Messen) weggelassen wurde.“ Über Datierung der Marcellus-Messe meint Haberl: „Die Entstehungszeit wird in das Jahr 1554 oder 1555 zu setzen sein, als Palestrina das erste Buch der Messen (1554) dem Papste Julius III. überreicht hatte und von diesem als Sänger der päpstlichen Kapelle angenommen worden war³⁾.“

Wesentlich dieselben Ansichten wie Haberl vertrat sein Amtsnachfolger Karl Weinmann⁴⁾, nur daß er in einigen wichtigen Punkten die Annahmen seines Vorgängers durch neue Literatur unterbauen konnte. So machte der österreichische Kirchenhistoriker Ludwig von Pastor in seiner „Geschichte der Päpste“ (Bd. VIII, 1913, p. 345) auf eine wichtige Stelle in Massarellis „Diarium VII“ aufmerksam. Angelo Massarelli, welcher Papst Marcellus II. persönlich nahestand und eine minutiöse Schilderung von dessen Leben gegeben hat, berichtet, daß Marcellus Karfreitag, den 12. April 1555 (am dritten Tage seines Pontifikats), nach dem Hochamt die päpstlichen Sänger zu sich rufen ließ und ihnen befahl darauf zu achten, daß zukünftig die Karfreitag-Musik mehr in Übereinstimmung mit dem Trauercharakter des Tages gewählt werde; auch forderte er, daß die Gesänge so vorgetragen werden mußten, daß man die Worte verstehen konnte. Weinmann hat zweifellos recht, wenn er diese Begebenheit, an der Palestrina als päpstlicher Sänger teilnahm, in Verbindung mit dem sonst unverständlichen Titel der Marcellus-Messe setzt.

Von Bedeutung für diese Frage ist fernerhin der außerordentlich interessante Brief- und Musikalienaustausch zwischen Rom und München um zirka 1560, auf den Otto Ursprung aufmerksam machte⁵⁾. Von München

¹⁾ Dasers Abschiedsbegehrung wurde allerdings unter dem 29. Mai 1563 bewilligt. Vergl. Sandberger: Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle I, p. 44.

²⁾ Haberl meint hiermit die Messen „Benedicta“ und Papae Marcelli Palestrinas.

³⁾ Vorrede zur Ausgabe der Marcellus-Messe in Proskes Musica divina, Annus II, Tom. I, Fasc. VII.

⁴⁾ Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Leipzig 1919.

⁵⁾ Ursprung: Jacobus de Kerle. München 1913, p. 12 ff.

werden mit dem sehr musikliebenden Augsburger Kardinal Otto Truchseß v. Waldburg als Vermittler Kompositionen von Orlando Lassus an die ebenfalls musikalischen römischen Kardinäle Vitelli und Borromeo gesandt. Als Gegengabe geht am 14. Januar 1562 nach München „aine neuwe Mess, welche ain singer aus der Bapst. Capell so der Rossetto genant Componiert wirt guet geacht“, und am 8. November 1562 „ain mess, die der Capell Maister zu Sta Maria maggior dise tag gemacht und hie fir gutt geacht wirtt“. Es läßt sich nichts Vernünftiges gegen Ursprungs Annahme einwenden, daß es sich bei der genannten Messe von Rosetto um die sechsstimmige Messe „Ultimi miei sospiri“ von il Rosso, die im Ms. 45 der alten Münchener Hofkapelle steht, und bei der Messe des Kapellmeisters zu S. Maria Maggiore um die sechsstimmige Messe „Benedicta“ Palestrinas (Palestrina war Kapellmeister bei S. Maria Maggiore 1561—67), die in dem, mit der vorhergehenden Handschrift nahe verwandten Ms. 46 zu München sich findet. Beide Messen stehen auch in dem ungefähr gleichzeitig mit den Münchener Manuskripten geschriebenen Cod. 22 der Sixtina, und die Messe „Benedicta“ ist die einzige Komposition Palestrinas aus der Periode 1560 bis 1570, die in den sehr gut und vollständig erhaltenen Münchener Chorbüchern zu sehen ist. Also darf man mit Sicherheit, wie sowohl Ursprung wie Weinmann es auch tun, die Komposition der Messe „Benedicta“ auf 1562 ansetzen. Weinmann legt aber die Entstehung der Marcellus-Messe noch weiter zurück, indem er aus dem Umstand schließt, daß im Cod. 18 der Maria Maggiore die Marcellus-Messe an erster Stelle steht und die „Benedicta“ erst später folgte, daß also die Marcellus-Messe früher niedergeschrieben sein muß als die „Benedicta“, welche er auf Grundlage des angeführten Briefwechsels für 1562 komponiert hält.

Seine Ansichten faßt er so zusammen: „Wir haben aus den Quellen als die sicheren Eckpfeiler für die Komposition der Missa „Papae Marcelli“ die Jahre 1554 und 1563 festgestellt: 1554, weil sie sich in dem ersten Messeband, den Palestrina als sein op. 1 in diesem Jahre publizierte, noch nicht findet, 1563, weil sie in diesem Jahre bereits handschriftlich in dem Cod. 18 des Liberianischen Musikarchivs eingetragen ist. Als das *wahrscheinliche* Entstehungsjahr legen die Ereignisse das Pontifikats- und Sterbejahr Papst Marcellus II. 1555 nahe“⁶⁾.

Also die Marcellus-Messe: 1555, die Messe Benedicta: 1562.

Dies kann aber der Stilforscher unmöglich sanktionieren! ?)



Es ist gewiß auffallend, daß sich in der bisher geführten Diskussion über Datierung der Marcellus-Messe keine stilkritischen Argumente geltend machten. Und doch genügt eine flüchtige Betrachtung der musikalischen Faktur der beiden Messen, um davon zu überzeugen, daß die im reifen „Palestrinastil“ stehende Marcellus-Messe unmöglich älter sein kann als die noch ziemlich archaisch gefärbte Missa „Benedicta“. Ja, man könnte ruhig

⁶⁾ a. a. O. p. 154. Hier meint Weinmann also, daß die Marcellus-Messe 1563 eingeführt wurde, p. 140 desselben Buches sagt er aber, daß sie schon vor 1562 im Liberianischen Musikmanuskript vorhanden war.

⁷⁾ Schon Otto Ursprung kritisierte in seiner interessanten Einleitung zum Kerle-Band (Denkmäler der Tonkunst in Bayern 1926) die Datierung Haberl-Weinmanns, doch von wesentlich anderen Gesichtspunkten als die folgenden.

sagen, daß, wenn dies wirklich der Fall sein sollte, die ganze stilkritische Methode umsonst wäre. Ehe ich aber näher auf diese musiktechnischen Fragen eingehe, möchte ich zunächst den älteren Quellen der Marcellus-Messe eine auf persönlicher Untersuchung ruhende Betrachtung widmen:

Codex 22 der Capella Sistina ist ein großes Chorbuch, 143 Papierblätter, Format 48×64,5 cm, Spiegel meistens zirka 34×54 cm. Das Manuskript wurde mit einer sehr kräftigen Tinte geschrieben, die im Laufe der Zeit das Papier tüchtig zerfressen hat; 1724 (unter Benedikt XIII.) wurde es „restauriert“, d. h. neu eingebunden. Einer wirklichen Restaurierung wurde das Ms. aber um 1890 unterzogen, wobei man die Seiten mit durchsichtigem, vegetabilischem Papier überklebte. Leider verwandte man hierzu einen mit Wachs hergestellten Leim, mit dem traurigen Resultat, daß das Wachs sich auskristallisierte und die Seiten mit einem bräunlichen Schleier überzog, wodurch das Ms. jetzt sehr schwer leserlich oder photographierbar ist. Das Ms. zeigt deutlich die schöne und charakteristische Hand des berühmten Schreibers der päpstlichen Kapelle Johannes Parvus, eines Klerikers aus Senlis in Frankreich, der von zirka 1540 bis zirka 1580 die meisten Musikmanuskripte in Rom ausgeführt hat. Den Namen dieses Parvus findet man in den Rechnungen der päpstlichen Kapelle zum ersten Male am 19. März 1540⁸⁾, aber schon der 1538—39 geschriebene Cod. 18 der Sistina stammt von seiner Feder. Das letzte noch bewahrte Ms., das von ihm für die päpstliche Kapelle ausgeführt wurde, ist Cod. 21, der 1576 entstand. Nur ein Teil der Parvus-Manuskripte wurde von Haberl in seinem Katalog des päpstlichen Kapellarchivs als solche erkannt, im ganzen sind folgende vollständig oder teilweise von Parvus geschriebenen Manuskripte in der Sistina noch vorhanden: Cod. 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 38, 39, 57, 64, 154 und 155. Die Ansicht Haberls (die auch Weinmann behauptet), daß Cod. 22 aus sechs verschiedenen Faszikeln besteht, die erst bei der Restauration 1724 vereint wurden, erweist sich bei einer näheren Untersuchung entschieden als falsch, denn: 1. das Ms. ist durchaus von Parvus geschrieben und noch dazu von ihm fortlaufend paginiert; 2. das Ms. setzt sich ganz regelmäßig aus dreibogigen Lagen zusammen. Von der 18. Lage (f. 103) an ist allerdings die Lagenordnung schwer festzustellen, weil das Ms. sehr fest eingebunden und das Papier sehr mürbe ist, aber auch hier scheint die dreibogige Anordnung durchgeführt, mit Ausnahme der 18. Lage, an die zwei Blätter zum Schluß angeklebt sind, und der 23. Lage, die mit einem hinzugefügten Blatt schließt; 4. keine der sechs Messen, die der Kodex enthält, fängt (natürlich doch mit Ausnahme der ersten Komposition) mit einer Lage an. So beginnt z. B. die zweite Messe auf dem zweiten Blatt der vierten, die dritte Messe auf dem letzten Blatt der siebenten Lage etc. Es läßt sich also nicht bezweifeln, daß das Ms. von der Hand des Schreibers als eine Ganzheit hervorgegangen ist. Verwirrend wirkt daher der Umstand, daß, während im O des Osanna der Messe Robledos Parvus die Jahrzahl 1568 eingezeichnet hat, in der darauffolgenden Messe „Benedicta“ Palestrinas im Q des „Qui ex Patre“ die Jahrzahl 1565 zu lesen ist⁹⁾. Der

⁸⁾ Archivio di Stato. Rom. Mandatis 868, f. 302 v.

⁹⁾ Haberl meint merkwürdigerweise, daß Baini behauptet hätte, diese Jahrzahl wäre bei der *Marcellus-Messe* eingeschrieben, und besonders Weinmann regt sich sehr über diese Ungenauigkeit auf. Indessen hat Haberl Baini einfach mißverstanden, wie es jedermann in Bainis „Memorie etc.“ (Vol. I. p. 231) nachlesen kann, wo die Sachlage ganz richtig dargestellt ist.

Zusammenhang läßt sich aber recht einfach dadurch erklären, daß das Ms. auf einzelne Blätter geschrieben ist, die erst bei der Zusammenfassung des Manuskriptes je zwei mit Leisten zusammengeklebt und in Lagen geordnet wurden. Das Format der Seiten ist nämlich an sich so bedeutend, daß es beim Schreiben dem Schreiber unbequem sein müßte, ein Doppelblatt vor sich zu haben. Diese Schreibweise ist nichts für Parvus Spezielles, sondern wurde gewöhnlich bei den älteren sixtinischen Musikmanuskripten verwendet. So hatte ich im Frühling 1929 Gelegenheit, in der vatikanischen Bibliothek der Restaurierung des Cod. Capp. Sist. 63 (um zirka 1500 geschrieben) zu folgen, bei der das Ms. in Bogen aufgelöst wurde. Auch hier zeigte sich, was bei dem festen Einband vieler der vatikanischen Musikmanuskripte sich sonst schwer feststellen läßt, daß die Bogen aus zwei zusammengeklebten Blättern bestehen. Jetzt könnte man sich vielleicht vorstellen, daß das Ms. erst bei einer späteren Restaurierung aufgeschnitten und danach zusammengeklebt wurde, aber teils trägt Cod. 63 keine Spur einer früheren Restaurierung, teils findet man darin hie und da fortlaufend beschriebene Blätter von verschiedenen Papiersorten in einem Bogen vereinigt (z. B. f. 36—37, 35—38), was auch bei anderen sixtinischen Musikmanuskripten (z. B. bei dem Parvus-Ms., Cod. 38, f. 129—130) der Fall ist, und deutlich genug zeigt, daß der Schreiber auf Einzelblättern gearbeitet hat. Die Entstehung des Cod. 22 läßt sich folglich so erklären: Parvus hat in den Jahren um 1565 verschiedene Messen, die in der damaligen römischen Musikwelt Geltung erlangt hatten, für die päpstliche Kapelle kopiert und danach (zirka 1570) sechs von diesen Messen in einem Band vereinigt, nämlich: 1. Die fünfstimmige Messe „En douleur et tristesse“ des Belgiers Noël Baudouyn; 2. die fünfstimmige Messe ohne Titel des Spaniers Robledo; 3. die sechsstimmige Messe „Benedicta“ Palestrinas; 4. die sechsstimmige Marcellus-Messe; 5. die sechsstimmige Messe „Illumina oculos meos“ des Palestrina; 6. die sechsstimmige Messe „Ultimi miei sospiri“ von Il Rosso. Die Messen sind bei der Zusammenfassung so angeordnet, daß am Anfang diejenigen mit weniger Stimmen stehen und danach die anderen folgen. Dies ist ein gewöhnliches Verfahren, das Parvus auch in seinen anderen spezifischen Messebänden, die in der Vaticana noch vorhanden sind, verwendet hat¹⁰⁾, und das übrigens sehr oft bei den Messedruckten des 16. Jahrhunderts, zum Beispiel bei Palestrinas Editionen, verfolgt wurde. Hierdurch wird verständlich, daß Parvus die 1568 kopierte fünfstimmige Messe Robledos vor die schon 1565 geschriebene sechsstimmige Messe „Benedicta“ setzte. Zusammenfassend läßt sich über Cod. 22 sagen: Die Hypothese Haberls, daß es sich hier um eine zufällige Vereinigung von Faszikeln handelt, läßt sich in keiner Weise aufrechterhalten. Aber auch die Ansicht Bainis, daß das Ms. als Ganzes in intinem Zusammenhang mit der von dem Trienter Konzil eingeleiteten Reformbewegung, speziell mit der Kardinalkommission von 1565 stünde, zeigt sich als nicht stichhaltig. Eine nähere Untersuchung des musikalischen Inhaltes des Kodex erweist nämlich, daß nur bei der Marcellus-Messe (und vielleicht, jedenfalls in erheblich schwächerem Grade, bei der Messe Robledos) von besonderen Rücksichten

¹⁰⁾ Capp. Sist. Cod. 39, 154 und 155. In Cod. 39 findet sich zuerst eine vierstimmige Messe, dann eine fünfstimmige und zuletzt drei sechsstimmige Messen; in Cod. 154 stehen zuerst drei vierstimmige Messen und dann eine fünfstimmige; in Cod. 155 endlich zwei vierstimmige Messen und danach zwei zu fünf Stimmen.

auf Verständlichkeit des Wortes die Rede sein kann. So findet man die Messe Baudouyns reichlich mit kanonischer Arbeit gewürzt und die Messen Palestrinas stehen, mit Ausnahme der Marcellus-Messe, in dieser Beziehung recht vortridentinisch da. *Cod. 22 ist entschieden kein „Reformcodex“, nur einfach eine Sammlung von fünf- bis sechsstimmigen Messen, die Parvus um 1565—70 in Rom für die Sistina zusammenstellte, und die, wie alle anderen Codices der Sistina, ein Bild davon gibt, was zu ihrer Zeit (allerdings in diesem Falle der „Reformzeit“) in den musikalischen Zirkeln der ewigen Stadt „für gut geachtet wurde“.*

Wenden wir uns jetzt zum Cod. 18 des liberianischen Musikarchivs zu S. Maria Maggiore, dem Haberl eine so große Bedeutung zuschrieb und in dem er die älteste Niederschrift der Marcellus-Messe zu finden glaubte. Es handelt sich um ein großes Chorbuch in braunem Ledereinband des 16. Jahrhunderts, 139 Papierblätter, 38×51 cm, Spiegel meistens zirka 24×41.5 cm. 17 Lagen à 4 Bogen (das letzte Blatt der 18. zweibogigen Lage ist abgerissen). *Die Schrift zeigt ganz deutlich die Hand und Art Parvus', also der Ausgangspunkt wäre auch hier die Sistina. In keiner Weise macht dies Chorbuch aber den Eindruck älter zu sein als Cod. 22 der Sistina, im Gegenteil zeigt das Papier, daß das Ms. jüngeren Datums sein muß.* Die Papiersorten, die Parvus für seine Chorbücher verwendet, werden nämlich mit großer Kontinuität und Konstanz gebraucht, wodurch sich wichtige Kriterien für die Entstehungszeit der Codices ergeben. Das Papier für die Schreiber der Sistina ist offenbar von ganz bestimmten, soliden Werkstätten geliefert worden, so daß die Sorten nur selten, mit Zwischenraum von Jahren, gewechselt haben. Parvus verwendet im ganzen vier verschiedene Arten von Papier, sämtliche Sorten sind charakteristisch italienische Fabrikate, und obwohl sie nicht in ganz genauer Form in Briquets Lexikon „*Les filigranes*“ (das allerdings auch hauptsächlich auf Archivmaterial ruht) registriert sind, so findet man dort eng verwandte Papiere. Der älteste Typus ist am ähnlichsten mit Briquet Nr. 493 (aus einem Dokument vom Archiv zu Udine, 1524–30). Er wird von Parvus nur ganz wenig gebraucht, nämlich in den sixtinischen Codices 17 und 19, die unter Paul III. (1534–49) kopiert wurden. Bei Parvus ist er als Nachlaß seines Vorgängers zu verstehen, denn er wird in den sixtinischen Manuskripten von zirka 1505–1535 normal verwendet¹¹⁾. Die einzigen zwei Papiere, die Parvus in größerem Umfang verwendet, nennen wir sie A und B, haben beide ein ähnliches Wasserzeichen, nämlich zwei überquer gelegte Pfeile, die eine durch einen Stern abgeschlossene Lanze flankieren. Das Wasserzeichen A ist etwas kleiner als B, auch sind bei A die Spitzen der Pfeile blattartig abgerundet, während sie bei B mehr herzförmig sind¹²⁾. Die ältesten Manuskripte Parvus' sind auf A geschrieben, im Anfang mit gelegentlicher Einmischung des Papiers seines Vorgängers. Rein auf A kopiert sind die Codices 13, 18 (1538–39 entstanden), 20, 24 (1545 entstanden) und 155. Im Cod. 154 (unter Julius III., 1550–55, geschrieben) taucht B zum ersten Male auf, und von zirka 1563 ab wird A von B verdrängt. Rein

¹¹⁾ So im Cod. 26, der unter Leo X. (1513–21) entstand, in Cod. 42 der um 1507 geschrieben wurde, und in den beiden Codices 45 und 55, die mit dem Wappen Clemens VII. (1523–34) gemerkt sind.

¹²⁾ B hat am meisten Ähnlichkeit mit Briquet Nr. 6291, dessen Papier von einem 1561–62 geschriebenen Dokument im Archivio di Stato, Rom, her stammt.

auf B geschrieben ist Cod. 39 (um 1563 entstanden), Cod. 22 (wie gesagt zirka 1565–70 entstanden) und Cod. 57 (der Teil, der von Parvus geschrieben ist, um 1571 entstanden). In der letzten Arbeit Parvus' für die Sistina, in dem 1576 ausgeführten Cod. 21, ist das Papier noch hauptsächlich B, aber mit gelegentlicher Verwendung eines neuen Papiers, mit einem Wasserzeichen, das aus einer Krone mit darüber angebrachtem Stern besteht¹³). Dies Papier wird in der Folgezeit für die Sistina akzeptiert, wie die beiden Codices 29 und 30 zeigen, die von Lucas Orpheus zirka 1590 bis 1594 geschrieben wurden. *Auf dieses späte Papier wurde auch der Codex von Maria Maggiore durch Parvus kopiert; somit darf angenommen werden, daß er um 1580 entstanden ist, und alles deutet darauf hin, daß wir nicht in ihm, sondern in Cod. 22 der Sistina oder in der Druckausgabe von 1567 die älteste bis jetzt bekannte Quelle der Marcellus-Messe besitzen.* Auf diplomatischem Wege läßt sich also nichts über die Datierung der Marcellus-Messe ermitteln. Wenden wir uns deshalb an die letzte Möglichkeit, eine stilkritische Untersuchung.



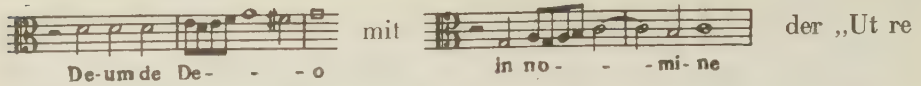
Wenn man versucht, die Messenproduktion Palestrinas zu überblicken, scheint es, als ob die Kompositionen sich nur widerstrebend stilistischen Kriterien chronologisch einordnen. Drei Messen bilden jedoch eine eigene, deutlich von den anderen abgegrenzte Gemeinschaft, nämlich die sechsstimmigen Messen „Benedicta es“, „Papae Marcelli“ und „Ut re mi fa sol la“. Sie gehören alle, wie die folgende Untersuchung erweist, derselben Arbeitsperiode Palestrinas, den Jahren 1562–63 an. Damals hatte Palestrina an kirchlichen Werken nur den ersten Messenband 1554 herausgegeben. Derselbe bestand aus vier vierstimmigen und einer fünfstimmigen Messe. Von den vierstimmigen Messen ist die erste, „Ecce sacerdos magnus“, eine regelrechte Cantus-firmus-Messe nach altniederländischer Art, die drei anderen sind Transkriptionsmessen¹⁴) über Motetten von Andrea de Silva und von Verdelot, und die fünfstimmige Messe „Ad cenam agni providi“ wurde über eine gregorianische Hymnenmelodie gebaut.

Die Messe „Ut re mi fa sol la“, die erst im dritten Messenband Palestrinas 1570 herausgegeben wurde, findet sich aber schon in dem Ms. 39 der Sistina, wo der Schreiber Parvus im Initialbuchstaben des Patrem die Jahreszahl 1562 eingezeichnet hat. Sie ist über das rhythmisch variierte Hexachord als Cantus firmus im Alt gebaut, und folgt hierdurch einem schon Mitte des 16. Jahrhunderts altmodischen Konstruktionsprinzip. Die Messe „Benedicta es“ wurde, wie schon genannt, über Josquin de Près' sechsstimmige Motette gleichen Namens als Transkriptionsmesse komponiert¹⁵). Die

¹³) Am nächsten verwandt ist dieses Papier mit Briquet Nr. 4835 (Rom 1567–68) und Likhatscheff: La signification paléographique des filigrans (St. Pétersbourg 1899), Nr. 3639 (Italien 1577).

¹⁴) Die gewöhnliche Bezeichnung für diese Ausarbeitungstechnik: Parodie-Messe, scheint mir nicht ganz glücklich, da das psychologische Moment, das dahinter liegt, sicher mehr mit Anknüpfung als mit Nachahmung zu tun hat. Wenn ich deshalb hier lieber den Ausdruck Transkriptionsmesse brauchen möchte, muß ich doch bemerken, daß ich den Begriff Transkription in seiner freieren Form verstehe (wie z. B. Liszt, wenn er seine Klavierumrichtungen Schubert'scher Lieder Transkriptionen nennt).

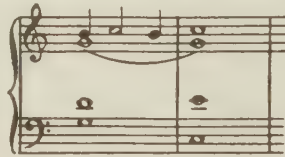
¹⁵) Die Motette Josquins ruht übrigens auf einer liturgischen Sequenzmelodie.



mi fa sol la“. Diese zwei Themen sind nämlich die einzigen Fälle, in welchen Palestrina eine Bewegung von vier Achteln (die bei ihm in dem großen Allabrevetakt überhaupt außerordentlich selten ist) thematisch durchgeführt verwendet.

Noch inniger scheint aber der stilistische Zusammenhang zwischen der Messe „Benedicta“ und der Marcellus-Messe. Vielsagend ist so die Tatsache, daß die freie synkopenhaft-drehende (nicht „konsonierende“) Behandlung der

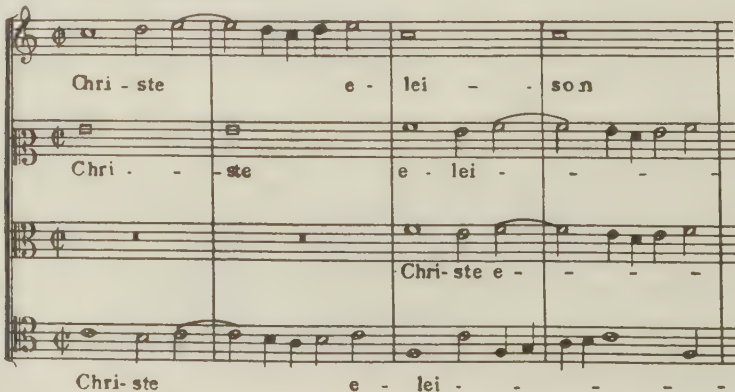
Dissonanz in Vierteln, z. B.:



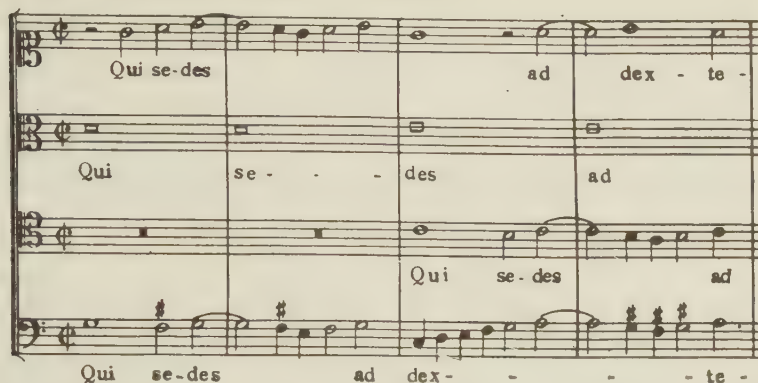
die man noch nicht in

dem ersten Messenband findet, in den beiden genannten Messen reichlicher als sonst je in Palestrinas Werken vorkommt, wo sie, ohne geradezu selten zu sein, in derselben Komposition gewöhnlich nur einmal anzutreffen ist. Eine Ausnahme bildet nur hier die fünfstimmige Motette „Surge Petre“ (Bd. IV, p. 130), in welcher sie zweimal vorkommt; weitere und bedeutungsvollere Ausnahmen finden sich in der Messe Papae Marcelli (viermal!) und der Messe „Benedicta“ (fünfmal!). Auch wird sie nur in diesen beiden Messen abschnittsmarkierend und mit Zwischenraum von wenigen Takten gebraucht. *Ein genauerer Vergleich der Messe „Benedicta“ mit der Marcellus-Messe zeigt übrigens die überraschende und nie bisher bemerkte Tatsache, daß das berühmte Christe der Marcellus-Messe dem Gloria der Messe „Benedicta“ entnommen wurde.* Es handelt sich hier gewiß nicht um eine zufällige Anlehnung, sondern um eine direkte Übernahme, wie sie — so viel ich weiß — sonst nie bei Palestrina vorkommt. Palestrina hat allerdings in vielen Fällen (25!) Messen über eigene Motetten oder Madrigale komponiert; aber es ist nicht bekannt, daß er sonst je in einer Messe Anleihe aus einer anderen Messe gemacht hat. In diesem Falle ist aber kein Zweifel möglich.

Aus der Marcellus-Messe:



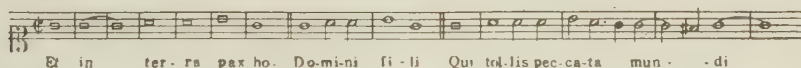
Aus dem Gloria der Messe „Benedicta“:



Die Episode „Qui sedes“ wurde bei der Übernahme in die Marcellus-Messe in deren Haupttonart (jonisch) transponiert, aber sonst wenig modifiziert. Daß es sich hier nicht um den umgekehrten Vorgang handeln kann, und daß also die Episode in der Marcellus-Messe auftauchte, ist leicht einzusehen; denn die ganze Struktur der Wendung ist eng verwachsen mit dem Kopfsthema der Messe „Benedicta“:



Man findet dieses Thema nicht nur als Cantus firmus im Alt, sondern auch die Sopranmelodie ist davon abgeleitet: Wie gewöhnlich bei Palestrina, fängt auch im Gloria der „Benedicta“ mit der Episode „Qui sedes“ ein neuer musikalischer Abschnitt an, der hier, wie in vielen anderen Messen, sein Material aus dem Kopfsthema der Messe schöpft. Dieses Thema durchsäuert überhaupt in ganz besonderem Grade die Oberstimme des Gloria, zum Beispiel:



So ist es evident, daß die Stelle in der Messe „Benedicta“ primär ist. Hierfür spricht auch der Umstand, daß das Christe der Marcellus-Messe in seiner Faktur als Anfangswendung isoliert dasteht. Die Technik, daß zwei Außenstimmen sich in Dezimen um liegende Mittelstimme bewegen, kommt sonst in dieser Situation nur bei Cantus-firmus-Arbeit vor und charakterisiert dadurch deutlich das Christe der Marcellus-Messe als Anleihe; wenn noch dazu die ganze archaische Haltung der „Benedicta“ in Betracht gezogen wird, kann es als bewiesen angesehen werden, daß die Marcellus-Messe erst nach der Messe „Benedicta“ konzipiert wurde. Die Frage ist nur, wie spät man nach der älteren Messe die Papae Marcelli ansetzen muß. Wie erwähnt, schreibt der Kardinal Truchseß v. Waldburg am 8. November 1562, daß die Messe „Benedicta“ diese tag gemacht. *Die enge stili-*

²¹⁾ Wie schon bemerkt, entstammt dieses Thema einer liturgischen Melodie.

stische Zusammengehörigkeit dieser Messe mit der Marcellus-Messe und mit der 1562 ebenfalls vorhandenen Messe „*Ut re mi fa sol la*“ macht es aber mehr als wahrscheinlich, daß auch die Marcellus-Messe in der zweiten Hälfte des Jahres 1562 oder anfangs 1563 geschrieben wurde. Die stilistischen Unebenheiten zwischen diesen beiden Messen machen eine solche enge zeitliche Nachbarschaft nicht unmöglich, denn die Marcellus-Messe kann einen plötzlichen Durchbruch zum echten Palestrina-Stil bedeutet haben. Ausgeschlossen ist es aber, daß Palestrina nach der Marcellus-Messe ein so rückwärts orientiertes Werk wie die „*Benedicta*“ geschrieben haben sollte. In meiner Arbeit „Der Palestrina-Stil etc.“ faßte ich (1925) meine Untersuchungen über Textdeutlichkeit in Palestrinas Messen so zusammen: „Zweifellos war es Palestrina bei der Marcellus-Messe mehr als bei irgendeiner der anderen Messen darum zu tun, die Worte so deutlich wie möglich hervortreten zu lassen; der Stil der Marcellus-Messe ist nicht nur von rein künstlerisch-musikalischen, sondern auch durch von außen gestellte praktische Forderungen bedingt... Daß diese Schreibweise in der Marcellus-Messe mit so großer Konsequenz festgehalten wurde, muß zweifellos (wie auch die äußere, rein praktische Verbindung gewesen sein mag) im Zusammenhang mit den auf dem Tridentiner Konzil geäußerten musikalisch-liturgischen Gesichtspunkten... gesehen werden.“ Jetzt scheint mir der Gedanke, daß die Marcellus-Messe eine Gelegenheitsarbeit ist, noch mehr naheliegend, denn die Übernahme der Episode aus der „*Benedicta*“ ist wohl am einfachsten psychologisch dadurch zu erklären, daß der Komponist schnell und unter Hochdruck, um fertig zu werden, gearbeitet hat. Dann ist der Zeitpunkt ihrer Entstehung die Zeit zwischen der 22. und 24. Sitzung des Konzils, wo in Trient kirchenmusikalische Fragen auf der Verhandlungsliste standen.

Es scheint mir, als ob die Aussage des Jesuiten P. Cresollius (der 1629 schrieb und seinen Bericht aus dem Munde eines Ordensgenossen, dem Palestrina persönlich Mitteilung machte, empfangen hat) durch die vorhergehende Darstellung unterstützt wird, indem nämlich Cresollius erzählt, daß Pius IV. beim Trienter Konzil Antrag auf Beseitigung der Kirchenmusik stellen wollte, und schon mit einigen Kardinälen und anderen hohen geistlichen Würdenträgern darüber gesprochen hatte. Palestrina aber überzeugte durch die Komposition einiger Messen den Papst, daß es möglich wäre, trotz kunstreicher Form so zu komponieren, daß der Text verständlich bliebe und die Musik würdig und fromm wirkte²²⁾. Auch kommt mir Guidiccionis Mitteilung, daß der Kardinal Rodolfo Pio die Gegner der Kirchenmusik auf dem Konzil durch Kompositionen Palestrinas bekehrte, wahrscheinlich vor²³⁾, besonders wenn man in Betracht zieht, daß Palestrina 1563 das erste Buch der vierstimmigen Motetten diesem Kardinal widmete, also vermutlich, um sich für die erwiesene Förderung zu bedanken, und somit scheint mir kaum Zweifel darüber herrschen zu können, daß die Marcellus-Messe 1562–63 und wohl in Verbindung mit dem Tridentiner Konzil entstand.

²²⁾ Ludovici Cresollii *Mystagogus*, Paris 1629.

²³⁾ Brief Guidiccionis an Bischof Suares vom 17. Februar 1637. Ausgabe Roma 1655, p. 285. Die Einwendung Bainis, daß Kardinal Pio nicht persönlich auf dem Konzil war, ist bedeutungslos, denn er kann sie an einen Stellvertreter auf dem Konzil geschickt haben, wie es z. B. Kardinal Truchseß mit den „*Preces*“ Jac. de Kerles tat. (Vergl. Ursprung a. a. O., p. 19).

Die Chorordnung von 1616 am Dom zu Augsburg

Ein Beitrag zur Frage der Aufführungspraxis

von Otto Ursprung

An den Kathedral- und Stiftskirchen war die Chorordnung, das von der Kantorei zu bewältigende Jahrespensum an mehrstimmigen Musikaufführungen, etwas anders gestaltet als an den Kirchen und Kapellen der Fürstenhöfe. Denn hier waren die Aufführungen bestimmt je nach Anwesenheit der fürstlichen Familie oder nach besonders geäußerten Anordnungen oder nach Ort und Gelegenheit des Hoflagers usw. oder auch sie wurden im Falle der Abwesenheit der fürstlichen Familie eingestellt. Dort aber bestand eine mit statutenmäßigen Verbindlichkeiten ausgestattete und gleichmäßig durchgeführte Ordnung. Hier wie dort kamen noch die mannigfachen Stiftungen für Jahrtage, samstägliches „Salve“ und sonstige Andachten dazu, die in Stiftungsbriefen niedergelegt waren und natürlich in unverbrüchlicher Treue durchgeführt wurden.

Vom Augsburger Domstift hat sich in dem Faszikel des Reichsarchivs Neuburg, Signatur „Augsburg Hochstift H 5282“, unter vielen auf die Dommusik bezüglichen Akten auch die Chorordnung vom Jahre 1616 erhalten. Sie ist unseres Wissens die erste, bezw. früheste ihrer Art, die hiemit der musikwissenschaftlichen Forschung wieder erschlossen wird.

Kapellmeister Georg *Mezler*, der Nachfolger Bernhard Klingensteins, hatte schon am 20. August 1614, also knapp zwei Monate nach seiner am 9. Juni erfolgten Ernennung, dem Kapitel ein Memoriale vorgelegt, „wie es furohin mit der Music in Choro ordenlich anzustellen sein möchte“. Nachdem laut Kapitelrezeß vom 22. März 1616 „Herrn Capelmaisters bericht, wegen Reformierung der Chorschueler vnd der music, priuatim erwogen“ worden war, d. h. wohl, nachdem der Domscholastikus sich mit dem Kapellmeister eingehend beraten hatte — die Kapitelsrezessionalen (Auszüge in Kroyers Aichinger-Band DTB X, 1) vermelden darum nichts Näheres hierüber; da treten verschiedene Akten des Faszikels H 5282 ergänzend ein —, wurde die neue Chorordnung in Kraft gesetzt.

Charakteristisch daran ist die „*Distinctio festorum*“, die Abstufung des künstlerischen Schmuckes für die Gottesdienste je nach dem liturgischen Rang der Fest- und Sonntage. Nur an den höheren Festen wurden Messe und Vesper (in der Matutin auch das *Te Deum*) durchaus mehrstimmig gesungen; sonst sind die liturgischen Höhepunkte, in der Messe die Opferhandlung und in der Vesper der eigentliche Propriumteil mit Hymnus und Magnificat, durch mehrstimmigen Gesang ausgezeichnet; Polyphonie, Choral und Orgelspiel wirken in mannigfachem Wechsel zusammen (siehe Beilage I). Mehrmals ist aus der Chorordnung hier und aus der Berechnung des Mehraufwandes für die Einführung der großen Musik an vier Festen,

die schon für sich ein ganz köstliches Dokument zur Geschichte der kirchlichen Chormusik darstellt (siehe Beilage III), die früher geltende Chorordnung ersichtlich.

Aus Aktenstücken des Faszikels Domscholasticus (Reichsarchiv Neuburg) erhellt, daß dem Hauptgottesdienst ein Frühamt vorausging, das um halb 8 Uhr anfang, bis zur Wandlung d. i. bis zum Sanctus-Benedictus choraliter gesungen, dann aber still fortgesetzt wurde. Nach der Wandlung begann der Organist „zu dem Predigtgesang zu schlagen“; es war also ausreichend Zeit zu einem ausführlichen präludierenden Orgelspiel gelassen.

Christian Erbach, einer der bahnbrechenden Künstler des frühmonodischen Stils in Deutschland, vom Kapellmeister Georg Mezler dem Domkapitel als „der beste Organist und Komponist in Deutschland“ empfohlen, war am 4. November 1614 als Hilfsorganist „neben dem Erasmus (Mayr)“ und am 5./26. Februar 1625 mit einer Gehaltsaufbesserung auf 200 fl. und 25 fl. Hauszins als Hauptorganist angestellt worden. Er ist die künstlerische Persönlichkeit, die die Musikpflege am Dom wesentlich beeinflusste. Denn in der Stelle des Domkapellmeisters vollzog sich rasch ein mehrmaliger Wechsel: Georg Mezler wurde am 10. März 1617 durch Hans Aichmiller und dieser anfangs 1627 durch Georg Philipp Merz ersetzt: beide haben in vierjährigem Unterricht (Mai 1617 bis Juni 1621; Frühjahr 1627 bis September 1631) bei Erbach ihre eigentliche musikalische Ausbildung erhalten (Kroyers Auszüge in DTB X, 1, und Aktenstücke in H 5282).

Mit dem Namen Erbach und dem Hinweis auf die in DTB IV, 2 veröffentlichten Orgelwerke ist genugsam ausgedrückt, welcher Art das Orgelspiel war, das die Hallen des Augsburger Domes durchflutete. Aber die Chorordnung selbst, die *Distinctio festorum*, stand noch fest auf dem Boden der Vokalpolyphonie. Den Grundstock bildete ein Vokalchor mit je vierfach besetzten Männerstimmen und sieben Chorschülern. Die Mitwirkung von Instrumentisten, des Jakob Paumann, Philipp Jakob Zindelin, ihrer Schüler und der sonstigen „Helfer“, wird als *accidentell* angesehen (Beilage II); für die hohen Festtage und die „große Praesenz“ ist sie aber nicht nur erwünscht, sondern auch in der Kostenberechnung mit in Anschlag gebracht. Die Aufstellung des Chores ist noch vor dem Altar, auf dem die Messe gefeiert wird. Ein Regal, dessen Mitverwendung man schon seit 1609 nicht mehr entbehren wollte, dürfte daneben wohl auch Platz gefunden haben.

Zum mehrchörigen Prunkstil mußte sich Augsburg besonders hingezogen fühlen, nicht zuletzt in Anbetracht seiner mannigfachen Beziehungen zu Venedig. Schon ein Jahrzehnt nach Festlegung der Chorordnung wird sogar durch Kapitelbeschluß im Oktober 1627 zum Ausdruck gebracht, daß künftig „in choro vf 4 örttern, oder Chören musiciert werden möge“; zu diesem Zwecke wird neben der neuerbauten Orgel und dem seit 1621 vorhandenen zweiten Regal 1628 noch ein drittes aufgestellt. Der Weg zur vokalen Monodie, zum Einzelgesang, bzw. ganz geringstimmigen Gesang mit obligater instrumentaler Begleitung, war von Anfang an nicht weit; gerade Erbach hat hierfür auch Kirchenwerke geschaffen.

Als die Chorordnung 1616 aufgestellt wurde, befanden sich die Augsburger Dommusik und das Augsburger Musikleben überhaupt in ihrer vollsten Blüte, so daß sich die Aufführungen einer besonderen künstlerischen Höhe

erfreuen durften. Die Grundzüge der Chorordnung aber, besonders die Abstufung je nach dem liturgischen Rang der Fest- und Sonntage, der Aufbau des Jahresprogrammes in abwechslungsreicher Zusammenstellung von Mehrstimmigkeit, Choral und Orgelspiel, waren schon früher in Augsburg gültig gewesen. Sie gehören jedenfalls schon seit alters zu den Grundnormen hinsichtlich der Aufführungspraxis; sie gelten jedenfalls für die Orte weit und breit.

Beilage I.

Distinctio festorum,
Quoad cantum figuralem
et sonu(m) organj.

[1] Festa sum(m)a

In quibus praesentiae maiores dantur
in quolibet festo .15. fl

- | | |
|-------|---|
| | 1. Natiuitas D(omi)ni N(ost)ri. |
| | 2. Epiphania eiusdem. |
| | 3. D(omi)nica Paschae. |
| | 4. Ascensio D(omi)nj. |
| | 5. D(omi)nica Pentecostes. |
| | 6. Festu(m) Ss. Trinitatis. (ex deuotione singulari) |
| | 7. Festu(m) sacrat ^{mi} Corporis Christi. |
| Festa | 8. Natiuitatis S. Jo(hann)is Bapt(ist)ae. |
| | 9. Ss. Petri et Pauli ap(osto)lor(um). |
| | 10. S. Vdalrici. |
| | 11. Assumptionis B. M. V. |
| | 12. Dedicationis ecclesiae. |
| | 13. Omnium Sanctorum. |
| | 14. S. Hilariae. ex consuet ^{ine} ecclesiae. |

In his festis canuntur figuraliter vtraeque vesperae, exceptis his .5. Ss. Trinitatis, S. Jo(hann)is Bapt(ist)ae, Ss. Petri et Paulj, S. Vdalrici, S. Hilariae, in quibus pro discret^{ne} Magistri Capellae 2^{dae} vesperae saltem ab uno uel altero psalmo figurali(ter) canunt(ur).

[2] Festa

In quibus Vtraeque Vesperae t(antu)m ab Hymno, Missa autem integra in figuris canitur.

Circumcisio D(omi)nj.	Purificatio	} B. M. V.
Feriae 2 ^{dae} et 3 ^{ae} Paschae	Annu(n)ciatio	
et Pentecostes.	Natiuitas	
	Visitatio	
Jnuentio S. crucis.	S. Aefrae.	
S. Angeli custodis.	S. Michaelis Archangeli.	
S. Stephanj Prothom (artyris).	S. Joannis Euangelistae.	

In his festis ad Missam dantur .12. ♪ et ab antiquo.

[3] Festa

In quibus Vtrumque t(antu)m Magat (=Magnificat) cum motetto, et Missa a Credo t(antu)m figuraliter canunt(ur).

Festa S. Ap(osto)lorum et Euangelistarum	Matthiae.	Philippi et Jacobi.
	Jacobi.	Bartholomaei.
	Matthaei.	Simonis et Judae.
	Andreae.	Thomae.
	Marci.	Lucae.
S. Laurentij.	S. Mariae Magdalenae.	
S. Narcissi.	S. Catharinae.	S. Nicolaj.

Bis in anno de corpore Christi solemniter, D(omi)nica infra, et in Octaua Corporis Christi.

D(omi)nica in albis.

Notandum quod in omnibus festis supraenumeratis canatur et figuraliter utrumque Salue, necnon Hymnus Te Deum laudamus.

Organum uero ab initio Vesperarum et (ad) Missa(m) et laudes integras.

[4] Festa

In quibus vtrumque quidem Magat cum Motetto figuraliter canuntur, neutrum uero Salue; Et ad Te Deum choraliter cantatum intermiscetur organum. reliqua quoad organum ut supra. Missa ab offertorio.

S. Martini.	Praesentatio	} B. M. V.
	Conceptio	

Ss. Fabianj et Sebastianj; excepto quod Missa canatur integra ad S. Joannem (d. i. am Johannesaltar in einer Seitenkapelle), interim uero in choro cathedralj nihil; non enim possumus in utroque loco simul canere.

Conuersio S. Paulj.

[5] Festa

In quibus Missa tantum canitur figuraliter ab offertorio usque ad eleuationem inclusiue. Organum pulsatur ab initio Missae; Ad laudes uero et Vesperas post quemuis psalmum ac deinceps. Intermiscetur quoque Hymno Te Deu(m), ut supra choraliter cantato.

S. Georgij mart.	Ss. Viti etc mart.
Festum niuis.	S. Petri ad uincula.

Octauae	Epiphaniae	} D(omi)ni.
	Ascensionis	
	Natiuitatis S. Jo(hann)is bapt(ist)ae.	
	Ss. Petri et Paulj.	
	S. Vdalrici.	
	Assumptionis B. M. V.	
	Dedicationis ecclesiae.	
	Omnium Sanctorum.	

[6] D(omi)nicae

In quibus cani solet figuraliter Missa ab offertorio usque ad eleuationem inclusiuē. Organum autem pulsari solet ad totam Missam, et in vtrisque Vesperis ab ultimo psalmo ac deinceps. Ad Te Deum, et laudes nihil.

D(omi)nicae infra
Octauas maiores.

Epiphaniae D(omi)ni.
Ascensionis eiusdem.
Natiuitatis S. Jo(ann)is bapt(ist)ae.
Ss. Petri et Pauli.
S. Vdalrici.
Assumptionis B. M. V.
Dedicationis Ecclesiae.
Omnium Sanctorum.

Omnes D(omi)nicae ab octaua Paschae usque ad Ascensionem D(omi)ni; et Ab octaua Epiphaniae usque ad purificationem.

Notae; in festis S. Caeciliae et S. Elizabethae, ex antiqua consuetudine Missa canitur figuraliter; praeterea nihil singulari.

[7] Festa

In quibus canitur figuraliter Missa ab offertorio ut supra, non nisi in D(omi)nicam incidant; pulsatur autem organum in Vesperis post singulos psalmos; et ab initio Missae.

Vtraque cathedra Petri.
S. Dionysii primi Epi(scopi) Aug(usta)ni.
S. Joannis ante portam latinam.
Apparitio S. Michaelis Archang(el)i.
S. Barnabae Ap(osto)li.
Transfiguratio D(omi)ni.
Ss. Afri etc p(at)ronorum Aug(usta)norum.
S. Magni Abbatis.
Exaltatio S. Crucis.
S. Lucij Regis.
S. Gualfardi ciuis Aug(usta)ni.
Vigiliae Natiuitatis D(omi)ni.
Omnes octauae festorum 2^{ae} classis.

In Vigilijs Paschae et Pentecostes ad initium Missae pulsatur organum.

Notae; in omnibus reliquis D(omi)nicis per annum extra Aduentum et quadragesimam pulsatur organum Ad Vesperas post ultimum psalmum primum; et ad Missam ab offertorio; ac deinceps.

Beilage II.

Beschreibung der persohnen, so zuer Vocalmusik vor anderen zue gebrauchen und die grosse presenz zue hohen festen verdienen.

Bassisten.

4 Heren

Her Mathiss

Her Hanss Kern (?)

Her Hanss Diepold hinder

Her Schuelmaister.

Diesen konde regens lectorum auch zuegeschrieben werden, wen er nit seinem stuz nach, jedesmal so er sieht, daß man seinen von nöten, sich dess singens genzlich entwerte.

Tenoristen.

4 Heren

Her Wolff
 Her Heinrich
 Duo Diaconi levitae

Altisten.

Her Martin Schmidtnr
 Her Seybold
 Duo Subdiaconi levitae

Reliqui omnes sunt accidentales;
 nam sine ipsis potest consistere Musica.

Beilage III

[Berechnung, vorgelesen im Capitel am 22. März 1616]

Hochehrwürdige etc. . . .

Demnach von alters hero in choro nostro cathedralj allain diese .10. festa summa quoad musicam et caeremonias respectirt vnd stattlich gehalten worden: Nämlich

Natiuitatis D(omi)nij, Epiphaniae D(omi)ni, Paschae, Pentecostes, Smae Trinit(at)is, Sacrat^{mi} Corporis Christi, Hilariae, Assumpt^{nis} BMV, Dedicat^{nis} Eccles. et Omnium Sanctorum,

Vnd iedes auss den .10. mahlⁿ, laut Herrn presentzers raitung, veber die grosse music presentz von .16. fl biss in .18. fl aufgangen, trifft in Summa die mittler Zahl .17. fl genom(m)en .170. fl

Wann nun aber die .4. festa: Ascensionis D(omi)nij, Natiuitatis S. Jo(hann)is Bapt(ist)ae, Ss. Ap(osto)lorum Petri et Pauli, et S. Vdalrici, so ebenmessig festa sum(m)a primae classis sein, billich in sumptum ordinem redigirt vnd sublimirt worden, Vnd also für ratsam angesehen in singulis .14. festis sum(m)is Zue grosser presentz hinfüro .15. fl raichen Zue lassen dieselbe iuxta arbitrium N. — auss Zethailen, machte es in Sum(m)a .210. fl

Vnd befände sich gleichwol also das iärlich in sum(m)is festiuitatibus vmb .40. fl mehr als zuuor aufgenge.

Hergegen befindet sich auch, das man vor diesem etliche festa minora vltra sortem suam erhebt vnd daran vnnotige music gehalten, die man hinfüro laut etwas fleissigers considerirter ordnung wol vnderlassen kan; vnd Seind diese:

Purificationis 2^{do} hat man im Ambt musicirt vnd aussgeben, so erspart wirdet . . .

In Dominicis infra Octauas et in ipsis Octauis festorum Natiuit. et Visitat. 1 fl.

B. M. V. in .4. Ämbtern 4 fl.

Michaelis 2^{do} im Ambt 1 fl.

Bernhardi im Ambt 1 fl.

Martinj ist genueg beide Magcat (Magnificat) vnd das Ambt Zue figurieren deshalb in vtroque Salue et Te Deum erspart wirdet . . . 3 fl.

Dessgleichen auch in festis Praesentat^{nis} et concept^{nis} B. M. V. in .4. Salve vnd .2. Te Deum 6 fl.

In festo Ss. Fabianj et Sebastianj ist vnnot in sum(m)o choro Zue musicieren, sonderlich weil man ad S. Joannem mit der music genueg Zue schaffen vnd beeden musicken nit kan abgewartet werden, wirdet also erspart 6 fl.

In festo conuersionis S. Paulj ist genueg, die .2. Magcat vnd das Ambt Zue figurieren, wirdet also in .2. Salue vnd Te Deum erspart . . . 3 fl.

Summa 25 fl.

Thuet 28 fl 34 kr.

So man dann dieselbe gegen den obigen .40. fl aufhebt, befindet sich, daß iärlich noch Zue allem dem dass .4. hohe festa von newem aufgenommen vnd alles recht vnd ordentlich gehalten wirdet mehrers nit aufgeth den Zuor als 11 fl 26 kr.

Zur Entstehungsgeschichte des Orchesterallégros

von Arnold Schering

Die Frage, in welchem Zeitmaß die Musik vergangener Jahrhunderte ausgeführt worden ist, ist bis jetzt wissenschaftlich noch nicht in Angriff genommen worden. Hat man sie aufgeworfen, so in der Regel dann, wenn bei Aufführungen älterer, etwa Bachscher oder Händelscher Werke, der Dirigent sich vergriffen und Tempi gewählt hatte, die offensichtlich nicht nur der Absicht des Komponisten, sondern auch dem Stile der Kompositionen widersprachen. Damit ist zugegeben, daß — ungeachtet aller Freiheit, die dem Musikleiter und Virtuosen innerhalb gewisser Grenzen in diesem Punkte zugestanden ist — der Tempobegriff eng mit dem Stil und Charakter des Tonwerkes verbunden ist und nicht beliebig variabel gedacht werden kann. Je zeitlich näher uns die Musik steht, um so sicherer werden wir auf Grund lebendiger künstlerischer Einfühlung das „richtige“ Tempo erfassen, auch wenn es nicht durch einen Fachausdruck umschrieben ist. Je ferner dagegen die Musik rückt, um so mehr muß zur subjektiven Einfühlung das historische Verständnis treten.

Für die vor 1700 liegende Zeit schränkt sich das Problem insofern ein, als es sich hier nicht darum handelt, Feststellungen in bezug auf das einzelne Kunstwerk zu machen, sondern, da die einzelnen Schöpfungen durch eine bestimmte Typologie immer wiederkehrenden Form- oder Stil-kategorien eingegliedert waren, für jede dieser Kategorien in betreff des Tempos eine Art Rahmengesetz zu finden, wie man es für die Zeit unserer Klassiker für das Höchst- wie für das Niedrigstmaß der (absoluten) Schnelligkeit aufstellen kann. Außerdem bietet über fast drei Jahrhunderte hindurch die eigentümliche Art der Mensurbezeichnung, die — bei weitergehendem integer valor der Tactusschläge — mit den Zählzeiten zugleich das Tempo veränderte, eine Hilfe bei der Beurteilung des „Tempostiles“ des Zeitalters. Damit nämlich war die Tempobestimmung zu einem beträchtlichen Teile der Willkür des einzelnen entzogen und einer konventionellen Auffassung unterworfen. Nur selten finden sich, auch in späterer Zeit, so wertvolle zahlenmäßige Angaben über den wirklichen Zeitverlauf einer Musik wie in Praetorius' Syntagma (III, 87/88), wo kurz und bündig das Zeitmaß „für jeden Gesang“ auf 160 Tempora in der Viertelstunde angegeben wird, was, auf den Metronom übertragen, für die halbe Note des gewöhnlichen Viervierteltaktes ungefähr den Wert 40 ergibt.

Von dem vielen Problematischen, das mit diesen Fragen angerührt wird, mag hier nur folgendes gestreift sein.

Es ist eine allgemeine Beobachtung, daß das Zeitmaß von der zu bewegenden Klangmasse und von dem abhängt, was sich innerhalb des Klanggeschehens abspielt. Bei Gebilden mit polyphoner Struktur wird sich ganz von selbst ein wesentlich langsames Tempo einstellen als bei homophonen,

weil das Eigenleben der Stimmen seinen an und für sich schon starken Intensitätsverbrauch nicht frühzeitig durch Schnelligkeit des Ablaufens erschöpfen darf und auch dem Hörer genügend Zeit zur Aufnahme der sich ständig verändernden Hörbedingungen gegeben werden muß. Dieser Tatsache kommen die polyphonen Kompositionen des 16. Jahrhunderts dadurch entgegen, daß für lebhafte Sätze der homophone Stil gewählt wird. Aber auch wo große Klangmassen überhaupt zusammentreten, wird langsames Tempo zunächst das Gegebene sein, insbesondere, wenn der Aufführungsapparat schwer beweglich ist. Lassen wir die Vokalmusik außer Betracht und verfolgen die mehrstimmige Instrumentalmusik innerhalb des Zeitraumes von etwa 1590 bis 1660, so zeigt sich der merkwürdige Umstand, daß der weit-aus größte Teil der Literatur langsames Tempo erfordert, und selbst da, wo (seit etwa 1610) die Ausdrücke *allegro* oder *presto* auftreten, keineswegs an die Schnelligkeit des klassischen *Allegro* zu denken ist. Man kann bemerken, daß wahrhaft schnell geartete Sätze sich im Grunde nur im Bereich der Solomusik (Violine, Klavier, Orgel, Cornetto) finden, also da, wo ein leicht beweglicher Tonapparat von einem einzigen oder, wie in der Triosonate, von wenigen gehandhabt wird. Von dieser Erscheinung sind selbst die lebhaften Sätze der Suite nicht ausgenommen. Bis hin zu Rosenmüller gestattet die noch immer polyphon (oder wenigstens scheinpolyphon) gehaltene Schreibweise auch bei den beweglichen Tänzen kein „ausgelassenes“ Tempo. Es gibt keine Gigue für mehrstimmige Besetzung, die sich im *Vivaceto* einer Frobergerschen Klaviergigue spielen ließe. Zieht man dann auch die zahlreichen mehrstimmigen Sonaten der Zeit heran, wie sie selbständig und als Einleitungen vor geistlichen und weltlichen Werken erhalten sind, so ergibt sich, daß auch hier selbst bei relativer Schnelligkeit der vorkommenden Notenwerte die absolute Schnelligkeit der ganzen Komposition durchaus gemäßigt zu nennen ist. Wo Fröhlichkeit, Anmut, Lebensfreude auszudrücken war, wird dies mehr durch melodische und rhythmische Mittel erreicht als durch auffällige Temposteigerung. Aus diesem Grunde vielleicht vermied die Zeit auch die Anwendung der sogenannten kleinen Takte ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$), die damals noch zu einer nicht gewohnten Umstellung in der Zählzeitpraxis zwangen und doppelt so schnelle Bewegung vortäuschen konnten.

Für die Deutschen und Franzosen des genannten Zeitraumes scheint das langsame, gemäßigte Tempo das ihrem Charakter und ihrer Lebenshaltung entsprechende gewesen zu sein. Beim Deutschen mag das aus einer gewissen Nachdenklichkeit, wohl oft gar Schwermut, beim Franzosen mehr aus dem Hang zur gemächlichen, von starken Gegensätzen nicht beunruhigten Lebensweise entspringen sein. Der Italiener löste sich früher davon ab. In den Triosonaten und -kanzonen der Jahre um Marini, Merula, Uccellini, Neri kommen häufiger Sätze lebhaften, stürmischen Charakters vor, gewöhnlich einer der schnelleren Tanzformen (*Corrente*, *Balletto*, *Gavotta*) nachgebildet, aber auch dann meist mit irgend einem Merkmal fugierter Arbeit. Und dies ist außerordentlich bezeichnend. Man verfügte noch nicht über die Erfindung einer gleichsam durch sich selbst überzeugenden *Allegro*thematik, sondern sah sich angewiesen teils auf die überlieferte Tanzthematik, teils auf den Beginn nach Fugenart. Löste nämlich die erstere in den Spielern sofort die Erinnerung an bekannte Bewegungsbilder aus, so war, wenn ein freies Thema am Anfang stand, das Fugato das Element, das ganz von allein

die Stimmen zu ununterbrochenem Lauf forttrieb. Ob daher das bekannte fugierte Allegro der französischen Ouvertüre aus Liebe zum Fugato entstanden ist, möchte bei der Abneigung des Franzosen zur Zeit Lullys gegen alles Gearbeitete sehr zu bezweifeln sein. Es mag vielmehr dem Unvermögen zuzuschreiben sein, andere Allegrosätze als fugatoähnlich beginnende zu disponieren. Dieser Abhängigkeit im Allegro steht die Freiheit, Universalität und Größe gegenüber, mit denen das gesamte Zeitalter seine Adagio-, Grave- und Andantetypen erfand. Von ihnen geht noch heute eine im allgemeinen tiefere Wirkung aus als von den fugiert beginnenden und tanzmäßig stilisierten Allegros, deren Wert zuweilen, bei sonst trefflicher Arbeit, durch wenig fesselnde Thematik gemindert wird.

Was zur Entstehung des eigentlichen Orchesterallégros geführt hat — ich nenne es so, um es vom Soloallegro abzuheben — war die Ausbildung dreier bis dahin nur im Keime vorhandener Faktoren. Es mußten neue Grundsätze gefunden werden für die Anfangsthematik, für die Fortspinnung des thematischen Fadens und für die Gestaltung der Fundamentstimme. Alle drei hängen in gewisser Beziehung zusammen und ergänzen sich. Mit der Eroberung des Prinzips einer durchlaufenden, die Zählzeiten markierenden Baßstimme, die gleich von vornherein der Bewegung ihre ganz bestimmte Richtung vorschreibt, fing es an. Mit scharfem Nachdruck beginnt sie zunächst Tonika und Dominant festzustellen, um dann, wenn die Tonalität gefestigt ist, sich in bassierende, laufende Figuren aufzulösen, die außer ihrem Hauptzweck, die harmonischen Funktionen zu klären, der Aufrechterhaltung des Fließens dienen. Daraus zieht auch die Oberstimme Kraft. Sie folgt zunächst dem Baß im Betonen der Akkordgrundlage und findet dann, da sie Takt für Takt festen Boden unter den Füßen spürt, Mut und Geist zur Entwicklung eines mehr oder weniger neuen oder konventionellen Figurenwesens. Hieraus wieder entspringen veränderte Grundsätze für die Fortspinnung der Bewegung und die formale Anordnung des thematischen Materials. Und dies alles zunächst außerhalb der Tanz- und fugierten Formen, deren striktes Gegenbild jene neuen sein sollten und im Bewußtsein der Zeit auch waren.

Wo aber liegen die Anfänge dieser Bewegung? Soviel zu sehen ist, weder in Deutschland noch in Frankreich. Anscheinend hat sie von der venetianischen Oper, und zwar gleicherweise von deren Symphonien wie von deren Arienritornellen, den Ausgang genommen. Hier in der Oper, wo für die fugierte Arbeit der Kirchen- und Kammermusik-Komponisten bei schnell fortdrängenden Szenen gewiß nicht der rechte Ort war, und ein Allegro im Tanzschritt wohl ausnahmsweise, aber nicht immer hineinpaßte, hier machen sich die ersten Anzeichen des neuen Orchesterallégros bemerkbar. Anfangs sehr unscheinbar und unter Anlehnung an marschmäßige oder wenigstens durch Schrittmotive ausgezeichnete Thematik. Oft schon nach 16 oder 20 Takten setzt der Atem aus und das eben gehörte Spiel wiederholt sich einfach auf der Dominante. Oder die Geigen beharren auf einer die Grundakkorde zerlegenden Achtelbewegung oder werfen sich gegenseitig kleine Motivbruchstücke zu.

Doch auch dieses Opernallegro würde nur langsam über die Anfänge hinausgekommen sein, wenn nicht jene Geigerschule, die von Oberitalien ihren Ursprung nahm und von den Namen Vitali, Corelli und Torelli gekrönt wird, dazu beigetragen und neben der Steigerung des nun einmal nicht zu

entbehrenden virtuosen Elements auch die Orchesterdisziplin mächtig gehoben hätte. Aber schon bevor das junge Instrumentalkonzert das Orchester-allegro bis zur Bravour hinaufführt und einen mehrere Jahrzehnte geltenden Kanon für die Allegrothematik aufstellt, scheint dies Allegro — formal-technisch dem gleichen Zwecke dienend — als Tuttiritornell in den Arien eine Vervollkommnung erfahren zu haben. Es ist die Zeit, da Scarlatti anfängt, den nach ihm benannten brillanteren Typ der Opernouvertüre an Stelle des alten zu setzen.

Das Entstehen des Orchesterallegros zu verfolgen, ist zunächst eine rein musikgeschichtliche Angelegenheit. Aber sie führt darüber hinaus in das Werden eines neuen Geistes in Europa überhaupt. Denn es ist selbstverständlich, daß eine Generation, die der vorherrschenden Gravität und Schwermut der Väter und Großväter ein solches gemeinsam ausgeführtes lebendiges Allegro entgegensetzte, dem Leben anders zugekehrt gewesen sein muß als eine frühere. Ob das als Zeichen eines aus irgend welchen Fesseln sich entwindenden neuen Optimismus, ob es lediglich aus einem allgemeinen schnelleren Pulsschlag der Menschen zu erklären ist, wird sich wohl schwer beantworten lassen. Jedenfalls zeigt das Orchesterallegro Bachs, Händels, ein wenig später das von Stamitz und Haydn, wie schnell es, vom Geiste der neuen Zeit getragen, Italien den Rücken kehrte und in deutschen Landen seine ersten Klassiker erhalten hat.

Une pièce inédite de Froberger

par André Tessier

Strasbourg devenue ville de France, et sa cathédrale rendue à la religion catholique, huit vicaires prébendés vinrent, en 1687, augmenter le nombre, trop réduit pour les magnificences du culte, des membres du „grand chœur“. L'un d'eux, un petit gentilhomme de Caen, qui avait suivi la carrière des Ordres, et n'avait point, tout jeune encore, trouvé jusque là de situation ecclésiastique stable, se fit installer le 30 mai. C'était Sébastien de Brossard¹⁾, qui allait devenir un bon musicien, et surtout un admirable curieux des choses de la musique. A peine est-il à Strasbourg qu'il semble que le contact de l'art germanique développe en lui, amène à l'éclosion sa vocation jusqu'alors vacillante, ses deux vocations plutôt, celle de compositeur et celle de collectionneur. Deux ans plus tard ses collègues auront eu la révélation de ses capacités, il succédera comme maître de musique de l'Eglise de Strasbourg, à Mathieu Fourdaux, de Metz, qui, lors de la venue du jeune vicaire en Alsace, avait été reçu pour tenir ce poste. Mais dès les premiers mois de son séjour, il a des occasions d'enrichir sa bibliothèque musicale, et il en profite aussitôt. C'est en 1688, que François Rost, „chanoine et chantre de l'église collégiale de Baden, et vicaire à St-Pierre le Jeune, de Strasbourg“, achève, par sa mort, un „recueil des plus curieux d'au moins 151 tant sonates qu'allemandes, fantaisies et autres pièces composées par les plus illustres auteurs qui aient fleuri... depuis environ 1640“. Le manuscrit Rost ou la „collection rostienne“, comme dit Brossard, est, selon lui, et il n'a pas tort, „un vray trésor d'autant plus considérable qu'il est unique“²⁾. Les héritiers de Rost s'en désaisirent au profit du vicaire de la cathédrale contre bon argent comptant.

Un grand nombre de ses acquisitions de Strasbourg sont signalées de même, dans le catalogue autographe qu'il a rédigé de sa collection, par des mentions qui témoignent qu'il les appréciait fort. En effet, c'étaient, pour les imprimés, des ouvrages pour la plupart très rares en France, ou qui même y étaient totalement inconnus, ouvrages en langue allemande ou latine publiés en Allemagne. Pour les manuscrits, c'étaient, comme la „collection rostienne“, des *unica*.

Parmi les livres de la bibliothèque de Brossard, donnée par lui au roi en 1726, et qui fait aujourd'hui une part si précieuse du fonds musical de la Bibliothèque Nationale de Paris, les manuscrits provenant de Strasbourg retiennent en effet tout particulièrement l'attention. Ceux de musique instrumentale sont, après le manuscrit Rost, deux autres recueils que nous

¹⁾ Cf. Michel Brenet, *Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile*, Paris, 1896.

²⁾ Catalogue ms. de la collection de Brossard, Bibl. nat. de Paris, Rés. Vm⁸. 20, p. 373 — Le recueil est en 3 parties séparées; son contenu: sonates et autres pièces pour les violons ou violes, de 1 à 6 parties, est soit anonyme, soit d'Abel, Bertalli, Carissimi, Casati, Eberlin, Fuchs, Kerl, Krieger, Mielczewski, Rosenmuller, de Rosiers, Schmelzer, Stoos, Utrecht, Valentini, Vitali, etc. (Bibl. nat. de Paris, Rés. Vm.⁷ 673).

appellerons, des noms de leurs premiers possesseurs et rédacteurs que nous désigne Brossard, le manuscrit Provintz et le manuscrit Stoos.

Le manuscrit que, de 1675 à 1677 semble-t-il, „Franc. Provintz escrivit fort proprement“, est un in 4^o de 66 feuillets plus le titre³⁾, qui contient „de tres belles, tres bonnes et solides pieces d'orgue“ de Kerl, puis un *ricercare* et des fugues pour le même instrument, écrits par Provintz lui-même, une série de *canzone*, aussi d'orgue, anonymes, enfin des motets sur paroles latines, une messe des défunts, une autre messe, des litanies de la Vierge, etc., le tout en partition, à deux dessus et basse continue, „ce qui me fait croire, écrit Brossard, que ce recueil a été fait et escrit pour des Religieuses, et que ces pieces latines sont aussi de la composition dud. Franc. Provintz qui estoit apparemment leur organiste et leur maistre de musique“⁴⁾.

Du manuscrit Stoos⁵⁾ nous parlerons plus en détail, car il s'avère, ainsi qu'on va le voir, comme une source jusqu'ici non utilisée de l'œuvre de Froberger. Sur son rédacteur, Brossard ne sait que peu de choses. Il se borne à nous déclarer qu'il se trouve des pièces d'un sieur Stoos dans le manuscrit, qu'il croit du même toutes les pièces qui le terminent, et que, „selon toutes les apparences, c'est aussi led. Stoos ou Stoss qui a fait et écrit ce recueil“⁶⁾. Un Stoss est mentionné au *Lexikon* d'Eitner comme auteur d'une sonate à deux violons et basse continue existant en manuscrit à la Bibliothèque de l'Université d'Upsal. Le même sans doute figure sous le nom de Joan. Stoss au manuscrit Rost, avec quatre sonates de même composition. Est-ce le Stoss *junior* qui est nommé parmi les instrumentistes de la chapelle de la cour de Dusseldorf au XVII^e siècle?⁷⁾ nous n'en déciderons pas. Dans le manuscrit acquis par Brossard, où le nom est deux fois marqué, aux titres de deux pièces⁸⁾, il est chaque fois écrit Stoos.

Le recueil est un in 4^o très oblong, de 55 feuillets, qui était relié, à l'époque de Brossard, en veau noir, qui a été changé de reliure et mis en vélin vert au XVIII^e siècle. Nous noterons d'abord qu'il est de deux écritures nettement différentes: 1^{ère} écriture, du f^o 1 au f^o 24; 2^{ème} écriture à partir du 24^{vo}. C'est dans la seconde partie que se trouvent les pièces de Stoos, et c'est donc seulement à cette seconde partie que s'appliqueraient légitimement les attributions de Brossard relatives à l'auteur et rédacteur du recueil. On croirait volontiers que celui-ci a pu avoir, avant Stoos, un autre possesseur, et que c'est ce premier musicien qui, à une époque antérieure, environ les premières années de la seconde moitié du XVII^e siècle, y a noté toutes les pièces qui forment sa première partie.

Les pièces de cette première partie sont toutes de clavier, plutôt destinées au clavecin qu'à l'orgue, toutes anonymes, et même toutes dépourvues de titres. Ces titres d'ailleurs sont facilement suppléables. Ce sont là des allemandes, courantes, sarabandes et giges, parfaitement définies de rythme. Certaines sont groupées en suites tonales régulières formées des quatre sortes de pièces, et certaines isolées. Des 14 premières⁹⁾, nous n'identifions aucune

³⁾ Bibl. nat. de Paris, Vm⁷. 1817.

⁴⁾ Catal. ms. de Brossard, *op. cit.*, p. 377.

⁵⁾ Bibl. nat. de Paris, Vm⁷. 1818.

⁶⁾ Catal. Brossard, p. 376.

⁷⁾ Eitner, *Q.-L.*

⁸⁾ ff. 43 v^o et 44 v^o.

⁹⁾ ff. 1 à 10. En voir les *incipit* au *Catal. de la musique de la Bibl. nat.* par Ecorcheville, IV, pp. 487 et ss., nos. 6824 à 6837.

jusqu'ici, mais les 24 suivantes sont toutes de Froberger, et toutes publiées, d'après d'autres sources, dans la monumentale édition qu'a donnée, de l'œuvre de ce maître, M. le Professeur Adler.

Ce sont, dans l'ordre ¹⁰⁾:

Folios

10 v ⁰	: Allemande la maj.	(Adler, II, p. 21) ¹¹⁾
11	: Courante " "	(Adler, II, p. 22)
11 v ⁰	: Sarabande " "	(Adler, II, p. 22)
12	: Gigue " "	(Adler, II, p. 22)
12 v ⁰ 13:	Allemande fa maj.	(Adler, II, p. 48)
13 v ⁰	: Courante " "	(Adler, II, p. 49)
14	: Sarabande " "	(Adler, II, p. 50)
14 v ⁰ 15:	Gigue " "	(Adler, II, pp. 50 et 63)
15 v ⁰	: Allemande ut maj.	(Adler, II, p. 10)
16	: Courante " "	(Adler, II, p. 11) ¹²⁾
16 v ⁰	: Sarabande " "	(Adler, II, p. 12)
17	: Gigue " "	(Adler, II, p. 35)
17 v ⁰	: Allemande fa maj.	(Adler, II, p. 9)
18	: Courante " "	(Adler, II, p. 10) ¹²⁾
18 v ⁰	: Sarabande " "	(Adler, II, p. 10)
18 v ⁰ 19:	Allemande ré min.	(Adler, II, p. 36) ¹²⁾
19 v ⁰	: Courante " "	(Adler, II, p. 37)
20	: Sarabande " "	(Adler, II, p. 37) ¹²⁾
20 v ⁰ 21:	Gigue " "	(Adler, II, p. 38)
21 v ⁰	: Allemande la min.	(Adler, II, p. 1)
22	: Courante " "	(Adler, II, p. 2) ¹²⁾
22 v ⁰	: Sarabande " "	(Adler, II, p. 2)
23	: Gigue " "	(Adler, III, p. 112)
23 v ⁰ 24:	Allemande ré min.	(Adler, II, p. 3)

Le texte de toutes ces pièces est des plus corrects. On y rencontre d'ailleurs un grand nombre de leçons qui diffèrent de celles qu'a adoptées M. le Professeur Adler, et ces variantes sont souvent intéressantes, parfois même font regretter que ce manuscrit n'ait pu, au moment de l'édition qu'il a donnée de l'œuvre de Froberger, servir à l'établissement du texte.

La partie probablement rédigée par Stoos, à une époque qui est environ de 1675 à 1690, est d'un intérêt un peu moindre. On y rencontre des versions de clavier des ouvertures de l'*Isis* ¹³⁾ et de l'*Amadis* ¹⁴⁾ de Lully, ainsi que des airs vocaux sur paroles italiennes de Flavio Lanciani, Bernardo Pasquini et Colonnese ¹⁵⁾, qui nous confirment que cette partie du manuscrit est de date plus tardive que l'autre. Elle contient aussi, avec les deux pièces de Stoos, des pièces de Kerl ¹⁶⁾, une série de morceaux d'orgue anonymes ¹⁷⁾, des branles de Bruslard connus par ailleurs ¹⁸⁾, et quelques giges, allemandes, gaillardes, etc. de clavecin, anonymes, peut-être de Stoos. Le manuscrit se termine par un curieux canon par augmentations à 4 voix ¹⁹⁾.

¹⁰⁾ *Incipit* de ces pièces au Catal. Ecorcheville, *op. cit.*, nos. 6838 et ss.

¹¹⁾ Nous désignons par Adler II, le 2^e volume des œuvres de Froberger (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VI, 2) et par Adler III, le 3^e (*id.*, X, 2).

¹²⁾ *L'incipit* de ces pièces a été omis au Catal. Ecorcheville.

¹³⁾ Sans titre, ff. 24 v⁰ 25.

¹⁴⁾ f. 47 v⁰.

¹⁵⁾ ff. 28 à 34.

¹⁶⁾ ff. 26 v⁰ et 42 v⁰.

¹⁷⁾ ff. 38 à 40.

¹⁸⁾ ff. 46—46 v⁰.

¹⁹⁾ f. 55 v⁰.

C'est cependant dans cette partie que nous trouvons une dernière pièce de Froberger, cette fois portant son nom, et inconnue d'autre part. Il s'agit d'une allemande en *ré* mineur²⁰⁾. Elle n'a certes pu échapper aux recherches de M. le Professeur Adler, qui a si diligemment utilisé comme sources de son édition de Froberger les éléments que lui offrait par ailleurs la Bibliothèque nationale de Paris²¹⁾. Mais il n'a pu ajouter cette pièce à son corpus de l'œuvre du maître de Stuttgart, car Stoos ne l'a copiée ici que d'une façon incomplète, s'arrêtant avant la seconde reprise, n'achevant même pas d'écrire la basse de la première. J'ai pu fort heureusement la retrouver, figurant sans nom d'auteur, sous le titre d' „Allemande très bonne“ dans un manuscrit de la Bibliothèque de Munich bien connu²²⁾, qui contient beaucoup de pièces d'origine française et particulièrement a donné un complément à la liste des allemandes de Du Mont. Je me permets donc de la restituer ici. Sans doute n'apporte-t-elle rien de neuf à notre connaissance de l'art de Froberger. Elle est analogue à bien d'autres allemandes divulguées déjà par l'édition de M. le Professeur Adler. Elle est du moins fort agréable. Sa première reprise, chantante avec aisance et simplicité, dénote, ainsi qu'il arrive souvent dans ses pièces, les influences françaises que Froberger accepta de bon cœur quand il était cependant parvenu au meilleur point de sa carrière; plus précisément, elle dénote d'assez flagrante façon l'imitation de Chambonnières. La seconde, avec son systématique dialogue de la main gauche et de la droite se renvoyant de menus découpages d'accords en coulés de tierces descendantes, établis sur les classiques paliers d'une marche harmonique de la basse, est beaucoup plus typiquement froberguienne. Nous donnons de la première reprise les textes des deux manuscrits, car celui du manuscrit Stoos, orné et diminué par endroits au moins, a plus le caractère d'un „double“ que d'une version seulement différente par des détails et sans intention.

Pour terminer, nous ajouterons quelques mots au sujet des pièces non identifiées du début du manuscrit Stoos, celles qui précèdent la série reconnue pour être de Froberger. Elles semblent d'une si parfaite identité de style avec celles qui les suivent, que l'on peut se demander si nous n'avons pas là tout un groupe d'inédits du maître. Déjà M. le Professeur Pirro a reconnu cette identité et s'en est autorisé pour publier, en proposant son attribution à Froberger, l'une de ces pièces, une gigue „d'une continuité harmonique et rythmique“ exemplaire, „masse d'accords à l'italienne, évidés par un Gaultier méthodique, souvenirs de l'orgue romain et du luth français, classés par une main sûre“²³⁾. Les autres ne sont pas de moindre qualité. Il serait sans doute légitime de les publier toutes, formant ainsi une sorte

²⁰⁾ f. 37 v^o.

²¹⁾ Dans un autre manuscrit du XVII^e siècle qui ne fait pas partie de la collection de Brossard, le grand manuscrit Bauyn d'Angervilliers en 3 tomes reliés en 2 (Rés. Vm⁷. 674 et 675, anciens Vm⁷. 1852 et 1862), si connu par ailleurs comme la source principale à étudier de l'œuvre des clavecinistes français du milieu du XVII^e siècle, particulièrement de Chambonnières et de Louis Couperin (Cf. préface de notre édition de l'œuvre de Chambonnières). Il contient de Froberger, outre quelques pièces qui n'y figurent que sans nom d'auteur, 7 toccates, 1 fugue, 5 allemandes, 1 courante, 2 sarabandes et 5 giges, toutes utilisées par M. le Professeur Adler. Le ms. est désigné dans la liste des sources de l'édition par la lettre V.

²²⁾ Munich, Staatsbibliothek, mus. ms. 1503 e, n^o 5, ff. 6 v^o 7.

²³⁾ *Revue musicale*, février 1921, p. 149. La pièce est au f. 2 v^o du ms. Stoos. A le 2^e mesure, la seconde note de la basse est un *si* et non un *ré*.

de supplément à l'édition de Froberger, en faisant les réserves nécessaires, en les indiquant seulement comme attribuées avec probabilité.

Allemande

The musical score is written for a single instrument, likely lute or harpsichord, in a 16th-century style. It consists of seven systems, each with a treble and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece is titled 'Allemande'. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and ornaments. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'f' (forte). Measure numbers (5), (10), and (15) are placed at the beginning of the second, third, and fourth systems respectively. A section labeled '(Double de la 1re reprise)' is indicated at the start of the sixth system. The score ends with a double bar line.

Notes sur les leçons adoptées

A désigne: Munich, Staats Bibl., Mus. ms. 1503 e.

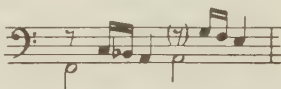
B désigne: Paris, Bibl. Nat., ms. Vm⁷ 1818.

Entre parenthèses ont été mis les silences, liaisons, accidents, etc. . . . dont l'omission dans les originaux paraît fautive. Nous n'avons pas cru nécessaire de suppléer également des signes d'agrément, bien qu'en plusieurs endroits la restitution de tremblements ou de pincés soit à peu près obligatoire dans les usages de l'époque.

ALLEMANDE. — *Mesure 4*, main gauche, 2^e temps: A donne *sol*. Le *ré* est la leçon présentée par B. Elle évite une légère incorrection harmonique.

Mesure 7, main gauche, 2^e temps: Le *fa* de la basse est omis dans A, donné par B.

Mesure 12, main gauche: A donné une leçon fautive:



La rectification apportée paraît nécessaire pour la correction de la marche harmonique dessinée dans ce passage. L'harmonie du 1^{er} temps de la mesure semblerait aussi, en gardant la leçon du ms., difficilement justifiable.

DOUBLE. — *Mesure 1*, main gauche: Texte de B:



Il y a un temps de trop si l'on ne prend pas le *la* et le *si* $\flat$ des 3^e et 4^e temps pour l'entrée d'une 3^e partie. Nous avons préféré supprimer le 1^{er} soupir, ce qui offre l'avantage d'une rédaction très conforme aux usages de l'époque, avec l'harpègement de l'accord sur chaque demi-temps.

Mesures 7 et 8, main gauche: Texte de Be:



Le reste manque. Nous le restituons et corrigeons également le *mi* noire du 3^e temps en *mi* blanche.

Le page de Dassoucy

Contribution à l'histoire des mœurs musicales au XVII^e siècle

par Henry Prunières

J'ai eu l'occasion de conter, d'après des documents inédits, les tragiques aventures en Italie de Charles Dassoucy, poète, musicien et luthiste¹). La découverte de nouvelles lettres dans les Archives de Mantoue me permet aujourd'hui de compléter ces renseignements. Cet épisode singulier me semble présenter un réel intérêt pour l'histoire des théâtres à Venise et des mœurs musicales en Italie au XVII^e siècle.

Dassoucy ayant dû quitter Paris, vraisemblablement à la suite de quelque scandale, après avoir été reçu à la Cour de Turin et y avoir produit ses pages de musique (ou plus exactement, comme nous le verrons tout à l'heure, son page Pierrotin) s'était rendu à Mantoue vers la fin de l'année 1658. Il y avait été fort bien accueilli par le Duc Charles III, monarque débauché et amateur fanatique de musique. Il s'y trouvait depuis trois mois, quand l'attitude du Duc à son égard commença à lui donner de l'inquiétude. Il se préparait à fuir quand son page lui fut brusquement enlevé.

L'enfant emporté d'abord au château de Goito, puis à Venise, fut confié à l'abbé Vettor Grimani Calergi qui logeait au Palais Vendramin avec ses deux frères Zuanne et Piero. Se conformant aux instructions du Duc de Mantoue, l'abbé fit du pauvre Pierrotin, bien malgré lui, un *castrato* et s'occupa de son éducation musicale afin de le mettre en état de paraître sur le théâtre. Dassoucy tenta de vains efforts pour rentrer en possession de son page, suppliant la Duchesse de Savoie d'intervenir et s'aventurant lui-même jusqu'à Venise où il faillit être assassiné par les *bravi* de l'Abbé Vettor.

Les historiens de la Musique ne semblent pas avoir prêté attention à cette terrible famille des Grimani Calergi qui joue pourtant un grand rôle dans l'histoire de l'Opéra Vénitien. Les trois frères en effet à partir de 1648 environ, ont la charge de ce magnifique théâtre SS. Giovanni et Paolo, construit par leur oncle Giovanni Grimani, grand bâtisseur de théâtres et mécène réputé, auquel Venise devait aussi le San Samuele. Le Teatro SS. Giovanni e Paolo avait ouvert ses portes en 1639, deux ans après le San Cassiano. Il lui était infiniment supérieur pour la machinerie, la magnificence de la salle et l'agencement de la scène. Tout de suite, ses spectacles furent célèbres. Les meilleurs chanteurs s'y produisaient et le faste des décorations l'emportait sur tout ce qui se faisait dans les autres théâtres publics de Venise²).

¹) H. Prunières, *Véridiques Aventures de Charles Dassoucy*, Revue de Paris, 1922.

²) Galvani — *I teatri Musicali di Venezia nel secolo XVII*. Ediz. Ricordi — in-4^o. — Taddeo Wiel — *I Teatri Musicali Veneziani nel Settecento* 1897, in-8.

Benedetto Ferrari y avait fait représenter son *Armida* dès 1639 et Monteverdi son *Adone* qui avait tenu l'affiche la saison suivante. En 1641 Monteverdi faisait triompher ses *Nozze d'Enea con Lavinia* et en 1642 l'*Incoronazione di Poppea*. Cavalli y donnait successivement *Narcisso* (1642), *Romolo e Remo* (1645), *Gli Amori d'Apollo e di Dafne* (1647), *La Bradamante* (1650), *Veremonda* (1652), *Elena* (1653), *Xerse et Ciro* (1654), *Statira* (1655), *Artemisia* (1656).

Les rapports de Cavalli avec la famille Grimani Calergi semblent avoir été très étroits. Il interrompt sa collaboration durant le temps de leur exil et la reprend dès leur retour avec *Scipione Africano* (1664). Le livret de la *Bradamante* du Comte Pietro Paolo Bissari est dédié en 1650 à l'Abbé Vettor Grimani Calergi. Ce n'est pas un hommage de commande pour le propriétaire du théâtre; nous en avons la preuve dans ce fait que le célèbre poète dramatique Cicognini avait dédié l'année précédente au même personnage le livret de l'*Oronoea* mis en musique par Cesti et représenté sur le théâtre concurrent des SS. Apostoli. Il est évident que l'Abbé Grimani Calergi fait figure de mécène de l'Opéra à Venise. C'est encore à lui qu'est dédié le drame d'Aurelio Aureli *La Costanza di Rosimonda* mis en musique par Rovettino et dont une répétition fut le théâtre d'un drame qui allait provoquer le bannissement des trois frères.

Je résumerai brièvement les faits que j'ai déjà eu l'occasion de conter. Le 15 janvier 1659, au cours de la dernière répétition de *la Costanza di Rosimonda*, les trois frères aperçurent de leur loge le Comte Francesco Querini Stampalia qui se tenait dans la salle et qui était un de leurs ennemis déclarés. A la sortie du Théâtre, ils le firent enlever, jeter dans une gondole, emmener au palais Vendramin et là cruellement assassiner; après quoi ils gagnèrent les terres du Duc de Ferrare. Le conseil des Dix prononça contre eux un édit de bannissement, ordonnant que leurs noms seraient effacés du registre de la noblesse, leurs biens confisqués, la maison du crime rasée, une colonne expiatoire élevée sur l'emplacement, etc...³⁾.

Le plus singulier, c'est qu'il ne s'agissait pas là d'un crime isolé commis sous l'empire de la haine et de la colère, l'Abbé Vettor avait déjà été banni trois fois pour assassinat. Il ne s'en souciait guère et restait à Venise dans son palais Vendramin dont il avait fait une véritable forteresse, toujours entouré d'une armée de sicaires et de bravi armés d'arquebuses, de pistolets et d'armes de toutes sortes. Il ne se déplaçait jamais sans cette escorte. Durant leur exil, les trois frères terrorisèrent Rovigo et les campagnes environnantes qu'ils rançonnèrent cruellement avec leurs bandes armées. Le Conseil des Dix prescrivit en vain de sonner le tocsin à leur approche, ils firent mille maux aux paysans.

Dassoucy, de son côté, écrit à Madame de Savoie que l'Abbé Vettor est „comptable à Dieu de la vie de deux cents personnes qu'il a fait dépêcher par le fer et par le poison“. C'était, comme on voit, un aimable personnage que ce grand seigneur apparenté aux Lorédan et aux Grimani et qui jouissait de telles protections au sein du Sénat qu'il pourra dès 1664 rentrer dans Venise, faire démolir le monument expiatoire, recon-

³⁾ Archivio di Stato di Venezia — Consiglio de dieci 76, f° 90, 91, 92 et 93 et tome 77 passim.

struire l'aile abattue du Palais et reprendre possession de tous ses biens et de ses prérogatives ainsi que ses frères⁴).

Qu'était devenu le page de Dassoucy dans cette catastrophe? Nous savons par le musicien lui-même que le Duc de Mantoue ne l'avait pas abandonné mais l'avait envoyé de Venise à Rome pour y faire ses études. Je donnerai ici la lettre écrite de Florence par Dassoucy au Duc de Savoie, car elle est encore inédite et contient quelques détails pittoresques⁵).

Monseigneur,

Je supplie très humblement Votre Altesse Royale de croire que je n'ay jamais parlé d'elle que dignement, et comme l'on doit parler d'un grand prince, et que ce que l'on luy a persuadé n'est qu'une calomnie toute pure pour empêcher quelle ne me preste la main pour retrouver mon enfant, qui a passé par icy il n'y a que huit jours. Il a logé dans le palais chez celui qui le conduit et chanté devant la Duchesse de Toscane qui l'a regalé d'une rose de diamant de vingt-cinq pistoles. Il est estimé le premier de l'Europe. J'ay corrompu ses gardes, bu et parlé avec luy et luy ai fait voir ce qu'il a plu à V. A. R. me faire escrire par M. de St-Thomas touchant son établissement. Il ne demante pas mieux que d'obéir à V. A. R. Il est aujourd'hui à Rome où il doit demeurer deux ou trois ans pour apprendre malgré luy ce qu'il n'a jamais voulu apprendre avec moy. C'est pourquoi j'en ay voulu donner avis à V. A. R. afin que s'il luy reste encore quelque désir de le savoir, elle me daigne secourir de quelque peu de chose que je joindray avec un diamant que j'ay au doigt pour exécuter mon dessein qu'un peu de temps et d'argent rendront bien facile; que si V. A. R. en est momentanément dégoûté et quelle ait maintenant d'autres pensées, je ne laisse pas de la supplier de me vouloir accorder la mesme charité et de vouloir me faire ceste aumone seulement en présence de Dieu, c'est-à-dire en cachette, et sans en demander avis à personne de peur que ceux qui ont de l'intérêt à la continuation de ma disgrâce ne détournent Votre A. R. d'une action qui ne luy peut estre que glorieuse. C'est, Monsieur, de V. A. R. le très humble, très obéissant et très fidèle serviteur,

C. Dassoucy, Maître de luy à Florence.

Une lettre fort intéressante du musicien Giovanni Bicilli au Duc de Mantoue⁶) nous fournit en outre quelques renseignements encore inédits sur le page de Dassoucy. Elle nous livre en même temps son nom: Pierre Valentin. Or Dassoucy dans ses *Aventures Burlesques* parle de ses deux pages Pierrotin, fils d'un crocheteur de Paris, et Valentin, jeune marseillais. Il est bien probable que celui-ci n'a existé qu'en imagination et que Dassoucy n'a jamais eu que le page en compagnie duquel Chapelle et Bachaumont l'avaient naguère rencontré et que Pierre et Valentin n'étaient en réalité qu'un seul personnage: Pierre Valentin. Il est d'ailleurs bien remarquable que dans sa correspondance Dassoucy ne parle jamais que d'un seul page.

Giovanni Bicilli était un maître de chant et compositeur fort réputé. Il allait par la suite devenir Maître de Chapelle au Latran et Maître de Musique à l'Academia Santa Cecilia. Il ne semble pas avoir eu à se louer de

⁴) G. Tassini — *Curiosità Veneziane*. Venezia, G. Fuge, S. D. in-8°, p. 683—684.

⁵) Archivio di Torino — *Lettere Particolari, Dassoucy*.

⁶) Archivio Gonzaga, E XXV 3, busta 1017. — On trouve réunies sous ce numéro les 4 lettres que nous publions de Bicilli et J. Pierre Valentin.

son élève. Cela ne saurait nous surprendre à lire ce qu'en écrit Dassoucy qui le déclare ivrogne, menteur et débauché, mais en possession d'une voix incomparable: „Mon enfant est aujourd'hui le premier castré de l'Europe“, écrivait-il en post-scriptum d'une lettre au Duc de Savoie en juillet 1659. Ce qui est singulier c'est que ce garçon de 14 ou 15 ans était déjà atteint de la pierre et dans l'obligation de se faire opérer. Dans un billet de sa main il supplie le Duc de Mantoue de lui envoyer l'argent nécessaire pour cela, promettant de bien étudier... Voici les lettres du Maître et de l'élève:

1660, 14 febbraio

Roma

Serenissimo Principe,

Mi stimai sempre fortunato dai primi giorni che il Sigr Abbte Tinti nell'alto servizio di Residente mi diede occasione di servire a S. A. col mezzo della debolezza de miei pochi talenti, onde hora coll'occasione che mi porge di dover servir all' A. S. con impiegarmi a voler insegnar a Monsù Valentino, eunuco dell' A. S., non tralasciarò con la maggior diligenza e applicatione d'adoprarli nel suo avanzamento nella professione della musica sperando esser profittevole havendo esso belliss^{mo} talento di voce, e dispositione. Rendo humilissime gratie à V. A. dell'occasione che mi porge de'suoi comandamenti, accertandola che la mia prontezza sarà pari all'osservanza che professo all'A. S. Seren^{ma}.

Vedendo che il putto con la stanza della Dozena non era soddisfatto, ne poteva approfittarsi sollecitamente, abraciai volentieri l'istanza del Sigr Abbte Tinti, di tenerlo in casa, ancorchè mai habbia usato di farlo con altri, Tutto acciò l'A. S. possa conoscere l'ambitione che io tengo di servirla, Rendo gratie humilissime dell'honore fattomi con la participatione della littera della A. S. Seren^{ma} supplicandola a scusarmi d'haver indugiato sin hora a scrivere sperando che il portatore dovesse essere il Sigr Abbte col suo ritorno.

Con l'occasione che in questo Carnevale ho fatto recitare Monsù Valentino in un operetta recitata de alcuni gentil homini sotto la protectione del Sigr Cardinal Antonio ove ha aquistato la palma, et la Regina stessa, oltre il medesimo Sigr Card^{le} Antonio et il Sigr Cardinal Chigi et tutti li grandi della Corte l'hanno infinitamente lodato, dicendo esser una delle più belle voci che habbino inteso, et in particular la Regina disse quando questo sia imposessato, vol esser il primo soprano del mondo. Io ne spero ogni grand' avanzamento, e premo assai di farlo abilitare alle note, come anche nel leggere et il scrivere, in che veramente farebbe assai più, se volesse un poco più attendervi: ma non è da maravigliarsene essendo finalmente figliolo, onde pur spero che non mancherà in questo alle sue obligationi verso le gratie che S. A. li fà. Spero poterlo rendere à V. A. in un par d'anni il primo soprano che sia in Europa, et in questo chè a Roma fatto assai profitto, si nelle note, come nel leggere e scrivere come V. A. havera veduto dalla sua lettera del ordinario passato. Lo feci cantare le sere passate in un Oratorio con li primi Virtuosi di Cotesta Città, havendogli fatto imparare una parte a mente, e diede grandissimo gusto dicendo tutti miracoli della sua voce, dispositione, e trillo. Con il ritorno del Sigr Abbte manderò a V. A. un libretto di ariette sperando che l'A. S. si compiacerà gradir questa picciola demonstratione della mia osservanza, con supplicar V. A. di compiacersi voler tener sotto la sua Clementissima Protectione me e tutta la mia casa, e perciò riconosca sempre più viva la vassallagine che gli devo, con il testimonio che gli trasmetto della mia obediencia, e faccio a V. A. humilissima riverenza.

D. V. A.

Di Roma le 14 febbro 1660

Riveren^{mo} e fideliss^{mo} Servitore
Giovanni Bicilli

14 febb^o 1660

Roma

Serenissimo Principe,

Scrivendo a V. A. il mio Sigr Bicilli come ho fatto honore a V. A. questo Carnevale, io non dirò altro se non che mi son fatto honore grande, perchè le opere del detto Sigr Maestro mio sono così belle che V. A. ne resterebbe stupita. Io dico a V. A. che lui et tutti le Sigrè di sua casa et il Sr-Padre mi vogliono tanto bene che non lo merito e mi fanno più carezze che se fossi loro figliolo. V. A. per gratia la creda et la voglia bene perchè lo meritano. Il Sig. Abbte mi dice di volere ritornare da V. A. et così io ho bisogno che V. A. faccia prima che lui parta provvedermi il mantenimento, il bisogno per le malatie, per la Pietra e per il taglio e per vestito da estate e per biancheria che non ne ho, perchè non saprei come fare. Per amor di Dio V. A. ne dia ordine prima che parte il Sig. Abbate et non dubiti che io studiarò bene et faccio a V. A. humilissima riverenza.

D. V. A.

Di Roma 14 febb^o 1660.

fidelissimo servitore
Pietro Valentino

31 luglio 1660

Roma

Serenma Altezza,

Il maggior favore che io possa desiderare in questo mondo, sarà sempre di dover ubbidire ai commandamenti di V. A. come hora fò, dando lo conto dei progressi del Sigr Valentino, il quale ha talenti singolari di voce, dispositione e trillo, stimati però dai virtuosi di questa Città a gran segno, e si come fin hora canta le note sicure, e comincia a cantare anche le parole con fondamento, come in qualche publica funtione è succeduto con stupore di quei che l'hanno sentito, così spero che quando al talento naturale di lui sarà unita l'arte nella quale fa profitto, riuscirà meraviglioso.

Devo dire a V. A. che il Sig. Giovanni Druglio per assicurare la cura di questo figliolo, il quale è dispostissimo al taglio, vorrebbe por mano all'opera prima del equinotio e confida di condurla a buon fine per non esser ancora la Pietra così grossa come potrebbe divenire, e più tardi la cura potrebbe riuscir pericolosa.

Io poi conosco la benignità di V. A. e la generosa dimostrazione che si è degnata usarmi: Confesso però la infinita obbligatione mia verso l'A. V. alla quale ne rendo humilissime gratie, e le fo profondissima riverenza.

D. V. A. Serenma

Roma, li 31 luglio 1660.

Humilissimo Dev. et Obblig. Servitore
Giovanni Bicilli

Pierre Valentin ne tarda pas à se montrer ingrat pour son maître romain comme il l'avait été naguère pour son maître français qu'il avait même songé à empoisonner, si on en croit Dassoucy dans ses Mémoires, ne pouvant lui pardonner le crime inexpiable de mettre de l'eau dans son vin. Peut-être Giovanni Bicilli en faisait-il autant, car le vin était généralement proscrit aux chanteurs et tout spécialement aux castrati. Toujours est-il que Pierre Valentin se plaignit au Duc de la manière dont il était traité et nourri chez Bicilli et que le Prince donna ordre au Comte Vialardi d'emmener l'enfant de chez son maître, ce qui provoqua la juste indignation de Bicilli qui protesta contre les mensonges de Pierre Valentin.

1661, 7 Maggio

Roma

Serenissima Altezza

Il signor Conte Vialardi essendo partito di quà Giovedì mattina, condusse con se Valentino, dicendo che tale era l'ordine dell'A. S., ed io che non dovevo havere altra mira, che di servire e di ubbidire alli comandamenti suoi, ho stimato bene tutto quello che V. A. ha ordinato.

Mi dispiace solo che Valentino desiderando forse quella libertà che non havea in casa mia, si sia doluto fuori di ragione del modo con che veniva trattato, e della applicatione con che io procurava di farlo apparire più di quello che havesse potuto fare eunucho di prima classe, e veramente non so perchè a lui si dovesse credere, quando prima in tante occasioni si era lodato del vitto e della assistenza usata dalla mia famiglia nelle sue pericolose infermità, e mi dovrà valere il concetto del medesimo Sig. Conte, il quale diceva che il volto di Valentino troppo grasso, l'accusava di bugiardo.

Quanto poi all'insegnarli, egli venne quà ignorante di tutte le cose, non cantava le note, non sapea né leggere né scrivere, è partito cantando le note a battuta, leggendo ogni cosa e scrivendo ancora come sà V. A. che ha veduto le sue lettere, e mi farò lecito di significare ancora à V. A. che se io non gli havessi insegnato con amore, e con attenzione, non habrebbe lui meritato l'applauso che ha goduto in questa Corte nelle Cantate sue, facendo vergognare li primi Soprani, che per questo rispetto odiavano anche me, e quando in un anno, e poco più, non si può negare che Valentino habbia imparato il vero modo con che si canta qui, bisogna confessare ancora che in pochi mesi habbia fatto quel profitto che altri fanno in più anni.

V. A. mi perdoni se ho preso questo ardire temendo che la malignità di qualche d'uno mi habbi voluto pregiudicare nella gratia di V. A. per laquale presi il fastidio di haver in casa un castrato, quando per altro pregato anche assai, non ho voluto mai insegnare alli principianti.

Le orecchie ed il purgatissimo giuditio dell'A. V. faranno la difesa delle operationi mie, e però non dico più oltre facendogli profondissima riverenza.

Roma 7 maggio 1661

D. V. A. S.

Humiliss. Devot. Obbl. Serv.

Gio. Bicilli

Pendant plusieurs années nous pardons la trace du jeune chanteur. Il est probable que dès le retour des Grimani Calergi, le Prince de Mantoue le leur confia de nouveau à moins qu'il ne l'ait remis aux soins de Giovanni Grimani qui lui servait de correspondant et au besoin de factotum lorsqu'il avait besoin de costumes ou de décors pour les opéras qu'il montait à Mantoue. Il est probable que le Duc, estimant son éducation terminée, le fit revenir à Mantoue et lui confia quelques rôles dans les opéras qu'il monta en 1661 et 1662 et pour lesquels il engagea des chanteurs et fit confectionner à Venise de nombreux costumes. Des lettres inédites de Giovanni Grimani et de l'Abbé Tinti, fournissent à ce sujet d'intéressants renseignements⁷⁾.

Une lettre énigmatique de la célèbre cantatrice Anna Vittoria Ubaldini au Duc de Mantoue en date du 27 octobre 1663, nous prouve qu'à cette époque Pierre Valentin avait quitté le service du Duc de Mantoue et que son protecteur n'avait pas eu à se louer de lui⁸⁾.

⁷⁾ Archivio Gonzaga E XLV 3, 1572 et 1573.

⁸⁾ Archivio Gonzaga E XXV 3, 1048.

1663, 27 Octobre

Roma

Serenissimo Principe,

In fine si è trovato il ragazzo che V. A. Seren. desiderava per suo servitio.

Il ragazzo ha buona voce, arriva alto, ma non canta sicuro, ma con un poco di fatica che ci duri il Signor D. Andrea, credo che questo non sarà il Sign. Valentino. E di anni 13 e non è castrato però V. A. Seren. ordini al Sign. D. Andrea Mattioli che commanda si facci, che dal medesimo Sign. D. Andrea, havrà informatione quanto sia la pretentione del ragazzo. Non lo scrivo a V. A. Serenissima per non tediarla, lo scrivo al Sign. Mattioli acciò rappresenti a V. A. Serma il tutto.

Il Papa viene a Roma mercoledì la vigilia di tutti li Santi.

E resto con fare humilissima reverenza a. V. A. si come fa la Signa-Madre e mia sorella.

Roma li 27 Ottobre 1663.

Di V. A. Serenma

Humilissima et Obbligma Serva

Anna Vittoria Ubaldini

Il semble bien que Pierre Valentin ne tarda pas à rentrer en grâce auprès du Duc de Mantoue, car Dassoucy dans ses *Rimes Redoublées* raconté comment il lui envoya de l'argent à Venise pour le faire revenir auprès de lui dès que lui parvint la nouvelle de la mort du Duc de Mantoue survenue le 14 août 1664.

Nous avons vu les étroits rapports du Duc de Mantoue avec les Grimani Calergi. Les chanteurs du Duc venaient au Carnaval de Venise chanter sur le théâtre SS. Giovanni e Paolo et les Grimani Calergi procuraient au Duc les musiciens dont il avait besoin pour les fêtes de la Cour et se chargeaient au besoin de former pour lui des chanteurs d'opéra. Il est infiniment probable que lorsque Pierre Valentin ne se trouvait pas à Mantoue pour le service du Prince, il était confié aux soins des Grimani Calergi. Avec eux, il ne s'agissait pas de badiner et sans doute Pierre Valentin ne s'y fût pas hasardé, mais la mort allait rapidement le débarrasser de ses terribles protecteurs. Zuanne mourut en 1664, presque en même temps que le Duc de Mantoue, l'Abbé Vettor, à son tour, décéda le 24 octobre 1665. Seul Piero leur survécut jusqu'en 1686.

Dassoucy qui connaissait à Rome pour la première fois de sa vie une remarquable période de prospérité, favorisé par une fortune insolente au jeu et recevant maintes largesses des grands seigneurs français qui vivaient à Rome et qu'il amusait de ses saillies ou charmait de son luth, n'oubliait pas son page. Dès qu'il le sut libre, il lui envoya un messenger bien nanti d'argent avec mission de le ramener. En route, Pierre Valentin tomba malade et arriva dans un état pitoyable, vêtu de la longue robe des pèlerins, Dassoucy accueillit avec transport l'enfant prodigue, mais il fut mal payé de ses peines. Celui-ci avait les dents longues et ne tarda pas à le ruiner par ses exigences. Dassoucy dut vendre tous ses objets les plus précieux, jusqu'à de magnifiques flambeaux d'argent que lui avait donnés Madame de Chaulnes.

Mettant enfin le comble à l'ingratitude, Pierre Valentin commit un grave méfait au détriment de son maître. Dassoucy ne précise pas, mais il est probable qu'il lui vola le peu d'argent qu'il lui avait laissé et se sauva. Furieux, Dassoucy le fit arrêter. Mal lui en prit, car sans doute dénoncé pour ses idées athéistes par Pierre Valentin, il fut à son tour mis en prison et dut méditer plus d'un an dans les cachots du Saint-Office sur la noire ingratitude de son cher page.

Il ne semble pas que Pierre Valentin soit jamais revenu en France, mais il est probable qu'il continua à briller sur les théâtres italiens. En 1694, nous trouvons à Rome⁹⁾ un Pietro Valentino qui chante *Il Roderico* sur le Teatro della Pace en compagnie d'Antonio Bission, du Duc de Parme, de Bocca di Lepre „ed altri musici di menor nome“, l'année suivante, à Bologne¹⁰⁾, on donne sur le Teatro de' Malvezzi *Nerone fatto Cesare* de Perti. Tous les chanteurs, dit la chronique, étaient excellents. Valentino figure parmi les premiers nommés, tout de suite après Pistocchino et Ferrini.

Il est bien probable qu'il s'agit là de l'ex Pierrotin, tant célébré par Dassoucy dans ses *Aventures Burlesques*.

⁹⁾ *Teatri di Roma*, p. 190.

¹⁰⁾ Corrado Ricci, *Teatri di Bologna* (année 1695).

Kaiser Leopold als deutscher Liedkomponist

von Paul Nettl

Von den drei musikalischen Kaisern der Barockzeit, Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I., hat Leopold in musikalischer Hinsicht insofern Bedeutung, als sich seine musikalischen Beschäftigungen auf fast alle Zweige der damaligen in Wien gebräuchlichen Musikformen und Gattungen erstreckten.

Guido Adler hat sich in seinen „Kaiserwerken“, von denen ja sein Lebenswerk, die „Denkmäler“, ausgingen, eingehend mit den musikalischen Bestrebungen der genannten Kaiser beschäftigt, er hat vor allem gezeigt, wie Leopold I. jede Gelegenheit wahrnahm, für die Opern seiner Hofkomponisten Einlagen zu komponieren. Wellesz hat sodann in seiner Arbeit über die Wiener Oper im 17. Jahrhundert¹⁾ den Kaiser als Opernkomponisten gewürdigt, der Verfasser hat ferner²⁾ auf seine Tätigkeit als Instrumentalkomponisten hingewiesen und neuerdings hat Haas ein Gesangstück aus einer Hofkomödie Leopolds veröffentlicht.

Man mag über die persönlichen Verdienste der Kaiser und die Wiener Musikgeschichte denken wie man will. Auf alle Fälle ist aus den Bestrebungen Leopolds erkennbar, daß sein musikalisches Interesse ein ganz bedeutendes war. Das geht nicht nur aus seiner Kompositionstätigkeit hervor, sondern vor allem aus dem unglaublich großen wirtschaftlichen Aufwand, der für musikalische Hoffeste und Aufführungen überhaupt gemacht wurde.

Es unterliegt gewiß keinem Zweifel, daß der Kaiser nur den geringsten Teil der ihm zugeschriebenen Kompositionen wirklich und selbständig komponiert hat. Er hat nie eine wirkliche Schule mitgemacht und zeigt auch in seinen Kompositionen keinerlei Eigenart. Es ist sicher, daß er sich von seinen musikalischen Beratern, von seinen Hofkapellmeistern und Hofkomponisten ausgiebig „helfen“ ließ. Nur so ist es erklärlich, daß seine Arieneinlagen in die Opern *Draghis* u. a. just die abgerundetsten und ausgearbeiteten Stücke der ganzen Oper sind. Zu einem von ihm komponierten Tanz bemerkt der Kaiser eigenhändig und vielsagend: „Dies der Schmelzer allein“. Ausgearbeitete Suiten von der Hand des Kopisten Joh. H. Schmelzers finden sich auch im Archiv der Fürsterzbischöfe von Olmütz zu Kremsier. Schmelzer hatte sie an den Fürsterzbischof Karl Liechtenstein Kastelkorn gesandt zusammen mit vielen anderen wertvollen Musikalien, die alle von der gleichen Kopistenhand geschrieben sind.

Kürzlich fand ich nun vier deutsche Lieder, als deren Komponist der Kaiser bezeichnet wird. Sie können uns einen Anhaltspunkt über die Be-

¹⁾ Studien zur Musikwissenschaft, Band 7.

²⁾ Studien zur Musikwissenschaft, Band 8.

schaffenheit des österreichischen Liedes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geben.

An Wiener Liedern dieser Zeit kenne ich außer zwei Liedern von Schmelzer und den hier zu besprechenden Stücken Leopolds nur noch das handschriftliche Liederbuch des Wiener Joh. Jak. Prinner, des Musiklehrers der Erzherzogin Maria Antonia, über das bei anderer Gelegenheit gesprochen wurde³⁾. Die Italiener pflegten von den monodischen Gattungen außer den Opernformen lediglich die Kantate. Die neugefundenen vier Lieder des Kaisers weisen denselben Stil als die beiden in den „Denkmälern“⁴⁾ publizierten Lieder Schmelzers auf. Schmelzer stand — nach diesen Proben zu schließen — unter dem Einfluß der Sächsischen Schule, vor allem *Kriegers* und *Theiles*. Das anspruchsvolle Orchesterlied entsprach ja dem Wiener Hofstil am meisten. Da doch die Technik Kriegers in nichts anderem begründet ist, als in der Anwendung des Ritornells der italienischen Opernarie auf das deutsche Lied, so ist es bezeichnend, daß außer in Sachsen das Orchesterlied auch in Wien gedeiht, also in den beiden Zentren der italienischen Oper.

Wenn Kretzschmar als das Hauptmittel, mit welchem Krieger wirkte, „die Durchführung eines plastischen Hauptmotivs durch alle oder die meisten Abschnitte des Liedes“ bezeichnet, so soll damit gewiß nur gesagt sein, daß die Technik der instrumentalen Melodiebildung — hervorgegangen aus dem Tanzlied —, deren sich bekanntlich die venezianische Oper in ihren lyrischen geschlossenen Gesangsteilen bediente, auch im deutschen Lied Aufnahme fand. Erwägt man, daß eine Anzahl deutscher Komponisten jener Zeit Gelegenheit hatte, zu Dresden und Wien das theatralische und musikalische Pathos der Italiener auf sich wirken zu lassen, so erscheint eine Übertragung der Ritornellarie auf das Lied als Selbstverständlichkeit. Von diesem Standpunkt aus mögen denn auch die Anfeindungen, denen das Orchesterlied von verschiedenen Seiten, wie durch *Dedekind* ausgesetzt war, verstanden werden. Man empfand die Vermischung des italienischen Theaterstils mit dem Stil der deutschen Hausmusik als etwas Ungehöriges, Fremdartiges.

Zurückkehrend zu dem Kremsierer Fund ist die Frage aufzuwerfen, ob Leopold wirklich der Komponist der Lieder ist. Zwar tragen alle vier Lieder die Bezeichnung: „Aria di S. M.“. Zwei jedoch haben den Vermerk: „Dmo Schmelzer 3. Juni 1678“, ein Umstand, der vielleicht überhaupt für die Autorschaft Schmelzers sprechen könnte. Wahrscheinlich ist aber der Sachverhalt der, daß Leopold nur die Melodien ersonnen hat und Schmelzer die „Kompositionen“ anfertigte. Dafür spricht auch die tadellose Form und Niederschrift dieser hübschen Lieder.

Die Ritornelle aller vier Lieder sind für zwei Violinen und Baß gesetzt, also in jener Besetzung, die sich in Wien seit Monteverdi, über Cesti und Draghi bis um 1700 hielt. Thematisch knüpfen die Ritornelle an die vorangehenden Vokalteile an, bzw. sie setzen diese ins Instrumentale um, im Gegensatz etwa zu Krieger, der in der Regel thematisch unabhängige Ritornelle den Vokalteilen gegenüberstellt. Die Kombination der abhängigen und freien Phrasen im Ritornell ist zum Beispiel in Nr. 3 hübsch und effektiv, indem durch das Ritornell nur die Refrainphrase: „Weiß nicht was seye liebesplag“ aufgenommen wird, die im Gegensatz zu den floskelhaften Achteltriolen steht.

³⁾ Vergl. Leipziger Kongreßbericht.

⁴⁾ D. T. Ö., XXVIII/2.

Leider kann ich nun wegen Raummangels die vier Stücke, die es wohl als bisher älteste Dokumente Wiener Liedschaffens verdienen, der Öffentlichkeit mitgeteilt zu werden, für sich selbst hier nicht sprechen lassen. Doch die Textanfänge seien angeführt:

- 1) S'glick ist flüchtig.
- 2) Nur davon.
- 3) Ich lieb' lebiebet.
- 4) O lieb so in die Welt.

Über die Fingernageltechnik bei Saiteninstrumenten

von Adolf Koczirz

Die Fingernageltechnik besteht darin, daß die Saiten gewisser Instrumente mit dem über den fleischigen Teil der Fingerspitze (Kuppe) ragenden Fingernagel angeschlagen oder übergriffen werden. Beim Anschlag dient der Fingernagel als natürliches Plektrum, er muß daher zu diesem Zwecke die nötige Festigkeit und Größe besitzen und auch entsprechend gepflegt werden. Von heute gebräuchlichen Instrumenten ist bei der Gitarre der zweifellos sehr alte Nagelanschlag in unserer Zeit von dem italienischen Gitarrenvirtuosen Luigi Mozzani, speziell in der Form des mandolinistischen Tremolos, neu belebt worden. Sicherlich bedeutet der Nagelanschlag, gut ausgeführt und passend angewendet, eine Bereicherung der Spielweise der Gitarre. Der namhafteste Vertreter dieser Anschlagstechnik aus der älteren Schule ist der spanische Gitarrenmeister Dionisio Aguado y García (1784—1849).

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als von Paris aus die Gitarre in Wien in Mode gekommen war, finden sich auch hier Vertreter des Nagelanschlages. Simon Molitor, der in seiner „Großen Sonate für die Guitarre allein“¹⁾ eine Probe einer besseren Behandlung dieses Instrumentes geben will und in den beigefügten Anmerkungen für den Spielenden auf einen „sanften, vollkommen runden“ Ton das größte Gewicht legt²⁾, geißelt in der Vorrede ziemlich scharf Unmanieren der zeitgenössischen Gitarristen, darunter auch das „Reißen der Saiten“ mit den Nägeln. „Es ist sehr zu bedauern“, heißt es da, „daß selbst Gitarristen, die es auf ihrem Instrumente zu einer seltenen Fertigkeit gebracht haben, die selbst diesem Instrument einen höheren Rang in der musikalischen Welt zu verschaffen ganz berufen wären, mehr durch zwecklose Künsteleien als durch solides Spiel und angenehmen Vortrag den eiteln Beifall der Menge zu erreichen sich bestreben, ja, daß sie sogar aus Sucht sonderbar zu seyn, auf die sonderbarsten Missbräuche und auf die lächerlichsten Einfälle gerathen. Dahin rechne ich z. B. den allzuhäufigen Gebrauch oder vielmehr Missbrauch des seynsollenden Flageolets, das Reißen der Saiten mit den Nägeln (wodurch sie den Darmsaiten vermuthlich den Ton von Drahtsaiten geben wollen, und wozu sie sich anstatt der Nägel auf eine künstliche Art eigene Klauen wachsen lassen), dann das Klopfen und Trommeln auf dem Resonanzboden, indem sie nemlich zum Anfange eine

¹⁾ 7. Werk, erschienen 1806 in Wien bei Artaria & Comp.

²⁾ Über den Ton einer guten Gitarre bemerkt Molitor zum Andante, daß er jenem der Harfe am ähnlichsten sei, nur habe er nicht die Stärke wie dieser, wäre aber zur Begleitung eines Gesanges viel angenehmer und biegsamer.

Entrata, oder in den Zwischensätzen einen förmlichen Tusch austromeln u. a. m. Die Herren sollten bedenken, dass sie sich durch solche Künste zu musikalischen Taschenspielern erniedrigen, und, wie diese ihre Herren Kunstgenossen, wohl Verwunderung, aber nicht Bewunderung erregen.“ Trotz dieser Bannerklärung fanden sich doch wieder Gitarristen, die auf den Effekt des Nagelanschlages nicht verzichten zu dürfen vermeinten. Noch 1827 hören wir, daß ein Herr Beilner tatsächlich mit „künstlichen Klauen“, nämlich mit durch Bleche verlängerten Anschlagfingern, sich zu produzieren wagte³⁾.

Das Schwesterinstrument der Gitarre, die Laute, wurde in der älteren Zeit „mit der Feder geschlagen“. Die deutschen Lautenmeister vom 16. Jahrhundert ab lehren das „Zwicken“, den volltönigen Anschlag der Saiten mit den Fingerkuppen, und verwerfen das Spiel mit dem Plektrum als nicht „künstlich“. „Es ist meniglich wissen“, sagt z. B. Hans Judenkünig in der Einleitung zur „Schonen kunstlichen vnderweisung auff der Lautten vnd Geygen“ (Wien, 1523), „das in kürtzen jaren bey manß gedechtnuß, erfunden worden ist die Tabalatur auff die Lautten vnd das zwicken, daruor haben die alten mit der feder durchaus geschlagen, das nit so khunstlich ist“. Doch auch im Kuppenspiel klingt noch teilweise die Plektrummanier durch, so im älteren Lautenstil im Durchstreichen mit dem Daumen bei Tänzen oder in der mandolinistischen Tonwiederholung bei Gassenhawern, ferner im neufranzösischen Lautenstil im Zurückstreifen der Akkorde mit dem Zeigefinger, eine Spielweise, die, wie auch sonst die französische Art, nicht den Beifall Barons findet⁴⁾.

Vollends verpönt sind die Fingernägel. Unter den verschiedenen Spielregeln, die diesbezüglich in den Lautenbüchern aufscheinen, lautet die folgende aus Philipp Hainhofers Lautenbüchern von 1603 wohl am bündigsten:

Schneid dnägel ab, halt dhände rein,
wiltu auf der lauten schlagen fein.

Wir kommen nun zu den nordischen Harfeninstrumenten. Aus Horstense Panums Abhandlung „Harfe und Lyra im alten Nordeuropa“⁵⁾ ersehen wir, daß bei den Harfen Plektrum und Fingernagel nebeneinander gebraucht werden. Die angelsächsische Harfe wurde mit einem Stäbchen, *Hearp*-Nagel genannt, gerührt, die irischen Barden spielten das *Clarseth* mit den Fingernägeln. Mehr als die Nageltechnik der Zupfinstrumente interessiert uns hier jene der Streichinstrumente. Beim III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien im Jahre 1909 berichtete Otto

³⁾ Josef Zuth, „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik (um 1800)“, S. 85. Weiteres auch in dessen „Handbuch der Laute und Gitarre“.

⁴⁾ Historisch-Theoretische und Praktische Untersuchung des Instruments der Lauten, 1727, S. 87: „Was nun derer Frantzosen ihre Art überhaupt anlanget, so brechen sie so starck mit gar zuoffter Verwechslung die Stimmen, daß man wohl gar die Melodie nicht kennt, und ist wenig wie schon gedacht *cantabile* zu finden; zumahlen auch bey ihnen auf der Lauten vor eine große Zierte gehalten wird, die *Accorte* nach Art der Cithar mit der rechten Hand zurück zu streiffen, und ein beständiges Hüpfen bey ihnen Geist und Leben geben muß.“ Cithar (Cythar, Cister, Sister, English guitar usw.) war eine mit Drahtsaiten bezogene Gitarrenart, die mittels Plektrum gespielt wurde.

⁵⁾ Sammelbände der I. M. G., 1905, S. 1 ff.

Andersson über eine „Tannenhharfe“, die er 1903 bei einer volkswissenschaftlichen Forschungsreise unter der schwedischen Bevölkerung einiger baltisch-estländischer Inseln noch in lebendigem Gebrauche vorfand⁶⁾. Die Lichtbilderaufnahmen zeigen uns die Tannenhharfe als ein Streichinstrument vom Typus des wallisischen Crwth, aber ohne Griffbrett. Von den vier Darmsaiten, die über einen flachen Steg geführt werden und fächerförmig auseinanderlaufend am oberen Jochbalken (Wirbelhalter) befestigt sind, dienen nur zwei der Melodie und werden von der Seite her mit den Fingernägeln übergriffen. Die Tannenhharfe wird auf den Knien des Harfners liegend gespielt. Infolge des flachen Steges werden von dem primitiven Bogen, dessen Roßhaar nur locker befestigt ist und beim Spielen mit den Fingern entsprechend angespannt werden kann, mit der Melodiesaite auch die anderen Saiten gestrichen und klingen so als Bordune mit.

Die Nageltechnik tritt uns auch bei Streichinstrumenten mit Griffbrett entgegen. Einen Beleg hierfür liefert uns Martin Agricola mit den bundlosen „polischen Geigen“, die man „mit den negeln an rürt“. Er beschreibt sie eingehend neben den mit Bündeln versehenen „welschen Geigen“ und den bundlosen „kleinen dreyseitigen handgeiglein“ in den späteren Ausgaben seiner „*Musica instrumentalis deudsch*“ von 1528⁷⁾.

Zieht man die Lage Polens gegenüber den Nordländern Europas in geo- und ethnographischer Beziehung in Betracht, so erscheint es kaum fraglich, daß es sich hier um Ausläufer der Fingernageltechnik der griffbrettlosen altnordischen Volksharfen handelt. Die uns von Andersson dankenswert vermittelte Kenntnis der Tannenhharfe ermöglicht uns, Agricolas Angaben über die Spieleinrichtung der „polischen Geigen“ klarer zu erfassen⁸⁾.

Das zweite Kapitel der *Musica instrumentalis* behandelt das „fundament der Polischen vnd kleinen handgeigelein“. Setzen wir die Knittelverse Agricolas in Prosa um, so kommen wir zu diesem Kern: Die „im Polerland gmeinen“ Geigen werden im Gegensatz zu den anderen Geigen mit den Nägeln gegriffen⁹⁾, weshalb die Saiten weit voneinanderstehen. Nach Agricolas Meinung lauten sie ganz rein und sind viel subtiler, künstlicher und lieblicher als die „Welschen mit resonantz“. Subtiler nennt er sie darum, weil, wie jeder erkennen müsse, eine mit Nägeln berührte Saite heller „gespürt“ (vernommen) wird, als eine mit dem weichen Finger oder in ähnlicher Weise gegriffene Saite:

Denn was weichlich ist / dempfft den klang
Vnd was hart / macht klerer den gsang.

⁶⁾ Kongreßbericht: „Altnordische Streichinstrumente“, S. 252 ff.

⁷⁾ 1. und 4. Ausgabe (Wittenberg 1528 und 1545), Bd. 20 der „Publication älterer prakt. und theor. Musikwerke“, 1896.

⁸⁾ Speziell die teils unrichtigen Ausführungen, teils falschen Auffassungen Wasielewskis in seiner Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert, S. 64, finden hierdurch ihre Erledigung.

⁹⁾ Die Finger sind, wie zu Ende des Abschnittes und später bei den Handgeiglein wieder gesagt wird, „zwischen den Saiten recht zu führen“. Das Greifen erfolgt also, wie bei der Tannenhharfe, nicht von oben, sondern von der Seite her.

Auch mittels der Bebung (Zittern frey) kann die Melodey süßer lautend gemacht werden als bei den anderen Geigen¹⁰⁾.

Nach den dort beigegebenen Abbildungen ist das Corpus der polischen Geigen lautenförmig. Diskant-, Alt- und Tenorgeige sind mit vier Saiten, der Baß ist mit fünf Saiten bezogen. Zum Greifen dienen nur die ersten drei Finger. Die in einer „meisterlichen figur“ veranschaulichte „application der finger“ schreibt vor, daß der erste Finger die ersten zwei Halbtöne, der zweite Finger die nächsten zwei Halbtöne und der dritte Finger den fünften Halbton zu greifen hat. Dieser Fingersatz ist ohne Zweifel physiologisch begründet, da der kleine Finger sich bei diesen Instrumenten für den Nagelgriff nicht recht eignet.

Von polnischen Geigen spricht auch noch Michael Praetorius im *Syntagma musicum*, 1618¹¹⁾. In Kapitel XX. heißt es über die *Viole de gamba* und die *Viole de braccio* oder *de braccio*, daß beide Arten von den Kunstpfeifern in den Städten also unterschieden werden, daß sie die *Violon de gamba* mit dem Namen *Violon*, die *Violon de braccio* aber Geigen oder Polnische Geigen nennen: „Vielleicht daher, daß diese Art erstlich aus Polen herkommen sein soll, oder daß daselbstens ausbündige treffliche Künstler auf diesen Geigen gefunden werden“¹²⁾. Von der Fingernageltechnik als charakteristischem Merkmal einer unterschiedlichen Spielmanier weiß, wie man sieht, Praetorius nichts mehr zu berichten, ebenso wie er auch über den Umstand hinweggeht, der von Agricola ins Treffen geführt wird, daß die wälschen Geigen Bünde, die polnischen Geigen hingegen keine Bünde besitzen¹³⁾.

Schließlich wären als Gegenstück zum künstlichen Nagel bei Zupfinstrumenten, dem Plektrum, noch Streichinstrumente zu erwähnen, an deren Griffbrett eigene Griffvorrichtungen angebracht sind, Tangenten, Tasten, Claves oder Schlüssel, die die Funktion eines Greifnagels vertreten. Zu dieser Gruppe gehören durchwegs Instrumente der Volksmusik: Die alte Dreh-, Bauern- oder Bettlerleier (*Organistrum*, *Viella*), bei der auch der Streichbogen durch den Mechanismus eines Streichrades ersetzt ist, die altdeutsche Schlüsselfiedel und ihre schwedische Schwester, die *Nyckelharpa* (Schlüsselharfe), deren Name auf die Abkunft von der Familie der altnordischen Streichharfen hinweist. Hjalmar Thuren, der 1909 ein Exemplar des musikhistorischen Museums in Kopenhagen beschreibt¹⁴⁾, bemerkt, daß dieses früher bei Bauernzusammenkünften sehr beliebte Instrument heute nur mehr selten gehört werde.

¹⁰⁾ Wasielewskis Auslegung, daß die Bebung bloß bei den polischen Geigen in Übung war, ist unzutreffend.

¹¹⁾ II. Teil: Von den Instrumenten. (Bd. 13 der „Publikation älterer prakt. und theor. Musikwerke“.)

¹²⁾ In Kap. XXII findet sich folgende Erklärung: „*Viola, Viola de braccio: Item, Violino de braccio*; Wird sonst eine Geige, vom gemeinen Volk aber eine Fidel und daher *de braccio* genannt, daß sie auf dem Arm gehalten wird.“

¹³⁾ Vergl. die Abbildungen im *Syntagma*, Tafel XX und XXI.

¹⁴⁾ Zeitschrift der I. M. G., 1908/9, S. 336, mit Abbildung. Diese Fiedelharfe hat 2 Melodiesaiten, 1 Baßsaite und 11 weitere Saiten; beim Spielen werden mit der Sangesaite alle übrigen Saiten mitgestrichen. Eine Nyckelharpa besitzt auch das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien mit 3 Darmsaiten, 11 Stahlsaiten und 24 Tangenten. (Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1912, S. 176, mit Abbildung.)

Le dernier quatuor de Mozart

par Georges de St. Foix

Le quatuor en *fa* est le dernier d'une série de trois quatuors commandée à Mozart dès 1789 par le roi de Prusse, Frédéric Guillaume II, dont les goûts musicaux ont favorisé l'éclosion de très nombreux quatuors, quintettes où il aimait à tenir la partie du violoncelle, que l'auteur devait nécessairement chercher à mettre en valeur d'une manière toute particulière. Protecteur attitré, depuis 1786, de Luigi Boccherini, qui lui a dédié, pendant le cours de dix années, presque toutes les œuvres grandes et petites qu'il écrivait — véritable trésor musical hélas entièrement inexploré, — ce prince gratifiait de ses louanges et de ses dons les maîtres les plus en vue de son temps; c'est ainsi que les plus importantes séries de Quatuors d'Ignace Pleyel portent son écusson et que, sans parler de Haydn, le curieux Dittersdorf a composé à son usage une série de grands Quintettes que doit encore contenir la riche bibliothèque musicale de l'ex-empereur. Frédéric Guillaume II se devait donc de ne pas oublier Mozart.

Celui-ci mit plus d'un an à accomplir le désir du souverain mélomane: le premier quatuor a été terminé en février 1789, tandis que les deux suivants sont nés un an après, en mai et juin 1790, au cours d'une année de détresse physique et morale, l'une des plus cruelles qu'ait vécues Mozart. Dans le domaine de la pure musique, les soucis matériels qui accablent alors le maître n'ont guère d'écho: il se plonge dans le monde de sa vie intérieure, et celle-ci gagne visiblement en profondeur sous l'action, peut-être, d'un travail commandé par le baron van Svieten, et qui consiste à renforcer, en cherchant à la moderniser, l'orchestration de plusieurs oratorios de Haendel. Le fait est que, à peine le quatuor en *fa* était-il achevé, Mozart inscrit sur son catalogue: „Arrangé pour le B. Suiten l'*Ode à Ste Cécile* et la *Fête d'Alexandre* de Haendel (Juillet-Août 1790)“. Il demeure évident pour nous que ce travail a dû exercer, aussi bien sur son inspiration que sur son „métier“, l'influence la plus efficace. Mozart s'est assimilé l'art d'un Bach, d'un Haendel et le mode d'expression qu'il s'est créé ainsi lui est devenu désormais indispensable.

Au premier coup d'œil jeté sur la partition du quatuor en *fa*, et nous ajoutons aussitôt qu'il en est de même pour l'avant-dernier quatuor en *si bémol*, — deux grands traits marquent d'une manière ineffaçable le nouveau langage que parle ici Mozart.

C'est tout d'abord l'unité thématique, presque absolue, dans ces deux derniers quatuors: lorsque le second sujet paraît se différencier quelque peu du premier, il témoigne d'une telle affinité, d'une parenté tellement certaine avec lui que l'on reconnaît aussitôt sa filiation et que, d'ailleurs, le premier revient encore, sinon tout de suite, du moins peu après ce second sujet, de sorte qu'il se répand et circule comme le sang dans les veines du morceau tout entier. Aussi bien, le court exposé du second sujet est-il dû à

l'intervention du *violoncello solo* auquel il faut bien, momentanément, confier le rôle principal. Or, dans l'*Allegro moderato* du quatuor en *fa*, c'est à peu près à cela seul que se borne ce rôle, tandis qu'à la rentrée, ce sera le premier violon, ou l'alto qui reproduira le second sujet, ne laissant au violoncelle qu'un bref retour, *piano*, du premier sujet, ou quelque trait appartenant, dans la première partie, à l'un des autres instruments. Cette unité thématique déjà si marquée ici, devient un principe absolu dans l'*Andante*, — disons en passant qu'il s'agit bien d'un *Andante* et non point d'un *Allegretto*; le Menuet qui suit s'intitule bien *Allegretto*, mais Mozart n'a jamais fait se succéder deux mouvements de cet ordre. D'ailleurs, le caractère plus méditatif qu'enjoué de ce remarquable morceau, qui n'a peut-être pas de pendant dans l'œuvre du maître, devrait suffire à rejeter cette indication très certainement erronée.

Plus absolue, plus rigoureuse encore, s'il est possible, demeure l'unité thématique dans l'étonnant *moto perpetuo* qu'est le finale! Là, peut-on dire, abstraction faite d'un court épisode, d'allure assez sauvage, en *ré mineur*, règne, circule, jaillit et s'enroule toujours à nouveau un seul et unique sujet d'où naît toute la force musicale, tout l'élan qui pousse ce torrent merveilleux! Il y a vraiment là une utilisation admirable, pour des fins toutes modernes, des procédés de Bach et de Haendel, dont Mozart s'est décidément approprié, non seulement le côté technique, mais l'incomparable puissance et cela comme en se jouant... Peut-être, selon nous, n'est-ce point là encore que git la plus étonnante découverte: la réussite, sous ce rapport, est déjà complète, mais comment rendre l'impression que, sous ce vêtement, Mozart demeure lui-même *tout entier*? Il y est avec sa verdeur, sa fougue, sa grâce, et avec une force que l'on dirait vraiment décuplée.

On peut, à bon droit, se demander comment un tel résultat est obtenu. Or, il y a, en plus de l'unité thématique, un autre trait frappant dans l'écriture de ces derniers quatuors. C'est l'emploi constant du contrepoint dont le tissu se resserre surtout dans les finales. Le contrepoint est devenu un élément permanent de la langue musicale de Mozart: il n'est pas comme jadis, une fantaisie momentanée de l'artiste, il est comme un moyen d'expression nouveau que le génie du maître pousse en avant, et rend chaque fois plus efficace. De l'unité thématique découle presque inévitablement la tendance à user du contrepoint; car, en l'absence de thèmes contrastés, le jeu des parties doit renouveler et corser l'intérêt. Et cette nouvelle orientation conduit aussi à donner au finale une importance plus grande. Au lieu du simple agrément d'une conclusion spirituelle ou joyeuse, le finale est promu à une dignité plus haute: c'est là que se concentre, en somme, le principal effort et l'on peut bien dire, sans aucune exagération, qu'il en est ainsi dans le quatuor en *fa*.

* * *

La comparaison de ces derniers quatuors avec ceux qui les ont précédés dans l'œuvre de Mozart ne tournait généralement pas à leur avantage. Il fallait, d'après les commentateurs anciens, se résigner à considérer surtout les trois derniers quatuors de Mozart comme des œuvres de commande, où l'auteur n'avait eu en vue que de mettre en valeur, certes avec une grande habileté, — la partie de l'instrument qui devait échoir au royal protagoniste. Mais, on admettait généralement que ni la portée, ni la langue, ni l'ex-

pression de ces morceaux n'étaient au même plan que celles des fameux quatuors dédiés à Joseph Haydn : ceux-ci résumaient toute une vie, tout un art, et devaient, non seulement pour plaire au plus grand des musiciens contemporains, mais pour être approuvés par lui, donner la mesure du goût le plus parfait, en même temps que de la science la plus sûre et la plus profonde. Mozart avait mis là le summum de son pouvoir, l'essence de son génie.

On ne devait comprendre que plus tard qu'il était capable aussi, même dans une œuvre où on le contraignait d'avance à accepter certaines prescriptions relatives à la teneur des morceaux ou au choix d'un instrument „principal“ qu'il était capable aussi, disions-nous, de fournir un travail d'où se dégage une langue nouvelle. Et, en étudiant celle-ci d'un peu plus près, on devait découvrir en elle, d'abord, une force grammaticale, une unité d'inspiration revêtue d'une expression plus vaste de sérénité et de mélancolie, en un mot, d'une vie plus intérieure qui, malgré les mérites éminents des précédents quatuors, ne pouvait nécessairement atteindre en eux le même degré de maturité.

Jusqu'à l'œuvre magistrale du Prof. Abert¹⁾ qui juge le quatuor en *fa* le plus „capricieux“ des trois derniers, on peut bien dire que l'énorme transformation qui s'est accomplie dans le style et l'inspiration de Mozart n'avait pas été observée par les commentateurs²⁾. Le sens profond de l'inspiration des dernières années de la vie du maître semble bien avoir échappé à beaucoup de critiques. Cependant un rédacteur de la *Revue Musicale*, M. Raymond Petit, rendant compte d'une exécution récente du quatuor en *fa* par le quatuor belge *Pro Arte* a parlé „d'audaces inouïes“ à propos de l'écriture de ce quatuor. Nous croyons bien qu'avant lui un tel mot n'avait pas été prononcé : il serait probablement le premier parmi les critiques qui aurait formulé une vérité qu'il faut s'étonner qu'on n'ait pas aperçue plus tôt. L'idée d'après laquelle les derniers quatuors de Mozart pourraient bien avoir un autre sens et procéder d'une inspiration toute différente des précédents, est une idée essentiellement moderne, et que l'immuable perfection de Mozart, d'après l'interprétation romantique, ne semblait guère autoriser.

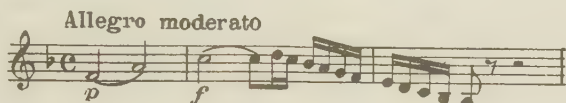
Mais une distinction s'impose ici. Il ne faudrait pas s'imaginer que l'époque à peu près simultanée de la naissance des deux derniers quatuors (Mai et Juin 1790) créât entre eux une sorte de parité, en fit deux frères jumeaux. Nous les avons rapprochés au début de la présente étude, car nous avons constaté en eux l'emploi de procédés identiques, mais leur signification expressive est très dissemblable. Ils tendent, en somme, vers un idéal différent. Malgré le *trio* démesuré et fantaisiste du Menuet, malgré la force audacieuse et concentrée de son étonnant finale, l'avant-dernier quatuor (en *si bémol*) a déjà tous les caractères qui marqueront ineffaçablement les dernières inspirations de Mozart : cela est aussi vrai du premier *Allegro* que de la grande et pure cantilène du *Larghetto*. Une fluidité de cristal que teinteront seulement quelques reflets de mélancolie résignée : c'est vers cet idéal que vont tendre maintenant presque toutes les grandes inspirations du maître. En effet, qu'on examine par le menu l'œuvre qui s'échelonne entre *Così fan tutte* et la *Zauberflöte* : l'on sera frappé tout d'abord par une

¹⁾ H. Abert — *W. A. Mozart*, II, p. 714.

²⁾ Jahn, 1ère édition IV, p. 91. — 3ème édition (revue par Deiters) II, p. 214.

sorte de simplification dans les procédés, d'unification obtenue par l'emploi de thèmes peu contrastés ou uniques, pour aboutir à une pureté transparente des lignes musicales, à quelque chose de spiritualisé, de détaché de tout contingence, et qui n'appartient qu'à Mozart.

Eh bien, pris dans son ensemble, le quatuor en *fa*, chose curieuse, n'offre point ces caractères : sauf pour ce qui est de l'unification, à peu de chose près absolue, des sujets constitutifs, nous sommes forcé d'y reconnaître la manifestation d'un autre esprit. Sous les apparences d'une beauté chantante et sensuelle, — n'oublions pas la récente naissance de *Così fan tutte*, se cache un élément de trouble indéfinissable, parfois d'inquiétude morbide, qui donne lieu à de brusques ressauts. Témoin le *forte* subit, dès la seconde mesure :

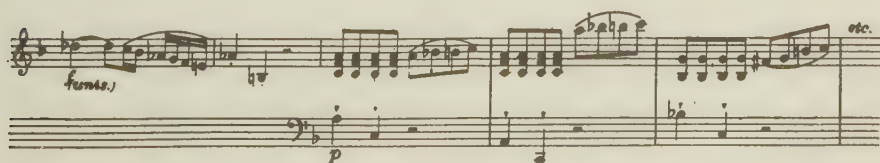


qui va imprimer au morceau une allure parfois agressive. D'autre part, certains passages, comme le début du développement, remarquable par la signification assez trouble du dialogue entre la basse et le dessin chromatique du premier violon, lesquels, tout à l'heure, échangeront leurs rôles, puis, le retour d'un tel passage lors de la *Coda* finale, vont contribuer à nous donner l'impression d'un vide inquiétant : on dirait que les quatre parties se sont progressivement dépouillées de tout leur contenu, et qu'il ne leur reste plus que des débris de thèmes, qu'elles continuent d'échanger jusqu'à la dernière mesure, où le premier violon seul jette à son tour dans le gouffre ses deux derniers *fa* isolés.

Il n'est pas jusqu'à la seconde partie du développement qui, par la brusque irruption d'un contrepoint ramassé, violent, sporadique, (qu'annonce déjà la seconde mesure du thème ci-dessus énoncé) :



continuera de nous donner une impression de rudesse sauvage. Et ces gammes se retourneront dans le sens opposé pour monter avec exaltation, puis, après quelques hésitations et répétitions, elles serviront à ramener la rentrée. Celle-ci, sans apporter de changement textuel à la première partie, modifie et transforme l'expression en adoptant, trait tout romantique, le ton de *fa mineur*, au lieu de celui d'*ut majeur*, pour toute la suite du premier sujet ; et le second passera à la partie de l'alto. Impossible pour nous, après ce que nous avons dit, de ne pas mettre sous les yeux du lecteur le début de cette troublante *Coda* :



L'*Andante* est une merveille d'unité. Là, autour d'un même sujet s'enguirlanderont les ornements les plus enveloppants, les courbes les plus gracieuses et, plus tard, les traits les plus piquants, mais rien ne pourra étouffer l'unique sujet, à la fois grave et plaisant, que Mozart trouvera le moyen de traiter en un léger contrepoin, avant les barres de chaque reprise. Tout ce morceau qu'une erreur de mouvement pouvait presque transformer en un *Scherzo* de l'époque romantique, n'est pas exempt, lui non plus, d'un certain élément d'imprévu et de caprice qui persiste, en somme, à travers le quatuor tout entier.

Cet „esprit de Caprice“, ainsi s'exprime le professeur Abert³⁾, se manifeste sous des formes variées et diverses. Dans le Menuet, il revêt une rudesse et une brusquerie quelque peu rustique, qui s'oppose à l'élégance suprême du *Trio*. Des exemples de courts poèmes semblables, d'une variété et d'une originalité aussi marquantes, existent en grand nombre dans les séries de *Danses* écrites par le Maître, au cours de ses dernières années, pour les Bals et Redoutes de Vienne. Les bizarreries qui règnent dans les Menuets des deux derniers quatuors ajoutent encore une remarque de plus à ce que nous disions plus haut à propos du nouveau style „mozartien“, car il est impossible de ne pas être aussitôt frappé de leur caractère inédit: malgré l'étrange allongement du *Trio* du Menuet dans le quatuor en *si bémol*, qui devient presque un *Scherzo*, peut-être ne dépasse-t-il pas en bizarrerie le raccourci à la fois burlesque et puissant du Menuet proprement dit, dans le quatuor en *fa*. Tout cela annonce clairement les grossissements souvent démesurés que subiront les anciennes danses, sous la plume des maîtres de l'époque romantique.

Ce que nous avons dit du finale ne peut suffire à donner une idée de ce morceau réellement étourdissant qui débute tout bonnement, comme un *rondo* à la Haydn. Mais d'abord ce n'est nullement un *rondo*; il s'agit d'un morceau de Sonate à sujet, peut-on dire, unique, avec barres de reprise, sans *Coda*, et qui se contente d'un léger allongement de la cadence finale du premier violon. Dans le tracé de ce cadre se déroule une polyphonie issue d'un seul et même sujet qui déferle et glisse comme les vagues de l'Océan. La tempête s'interrompt cependant pour donner lieu à l'inquiétant silence de points d'orgue répétés, après quoi reprend de plus belle la force déchainée qui renverse symétriquement le dessin initial, de sorte que ce qui se creusait d'abord, remonte maintenant avec une force nouvelle! La conclusion, après un nouvel et merveilleux enroulement *piano*, dans les tonalités mineures, devient quasi frénétique! Et, nous le répétons, Mozart demeure lui-même au milieu de ce déchainement. Cet ultime quatuor, écrit par le maître incomparable, s'achève dans une sorte de paroxysme. Là, en effet il est permis de parler d'„audaces inouïes“. Et l'on se demande ce qu'est devenue cette sérénité, cette joie sans mélange, cette immuable grâce dont, au dire des plus illustres commentateurs, Mozart ne se départit jamais. Si l'on considère avec attention ce nouveau langage, on peut le trouver au premier abord parfois simplifié, plus épuré, mais souvent aussi, presque plus dépouillé: parfois un humeur bizarre, une allure capricieuse et imprévue dans les Menuets voisine avec les purifiantes cantilènes des *Adagios*. Dans les finales, une sorte de joie inquiète et nerveuse, sujette à des accès

³⁾ V. op. cit.

qui vont jusqu'à l'emportement, remplace la verve ardente et spirituelle de jadis. Mozart aborde ici un monde nouveau, entièrement distinct de celui qui se faisait voir à nous dans l'autre grande série de quatuors : la virtuosité de l'élément concertant se fond dans l'expression de cette vie nouvelle ; elle ne distrait pas l'attention, ne modifie pas le sens intime de cette musique qui, en son tréfonds, demeure souvent mélancolique, car bien des anciennes illusions ont disparu. Sous nos yeux émerveillés, Mozart achèvera la conquête de ce monde nouveau par la composition du Quintette en *ré majeur* (décembre 1790).

Le finale du dernier quatuor de Mozart pèse du même poids que celui de sa dernière Symphonie : comme dans la fugue de *Jupiter*, c'est là que se concentre le dernier effort, le summum de la puissance et de l'art.

Wie verhält es sich mit den Taktstrichen in dem Zauberflöten-Duett: Bei Männern, welche Liebe fühlen?

von Alfred Heuss

Seit der ersten Auflage von Otto Jahns „Mozart“, wo auf Grund der Originalpartitur darauf hingewiesen wird, daß Mozart im Setzen der Taktstriche in dem Duett der Zauberflöte: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“, ein von ihm selbst berichteter Irrtum unterlaufen sei, spielen diese Taktstriche in der Mozart-Literatur eine recht verlegene Rolle. Die Angelegenheit war nicht gemütlich, da der Anschein erweckt wird, als wäre Mozart — zumal das Beispiel nicht allein dasteht — auf diesem Gebiet nicht so recht sicher gewesen. An die Sache selbst wagte man sich aber nicht recht heran, so daß auch noch Hermann Abert in seinem Jahnschen „Mozart“ stillschweigend darüber hinweggeht. Indessen glaubte ein besonders mit Bachscher Musik vertrauter Musiker*) herausgebracht zu haben, „daß es sich nicht um einen rhythmischen, sondern einen Akzentfehler handle“, was einen noch größeren Vorwurf bedeutet. So werden die nötigen Aufklärungen über diesen Fall wohl kaum als überflüssig empfunden werden, wenn sie auch in Rücksicht auf den zur Verfügung gestellten Raum knapper ausfallen müssen als dem Verfasser lieb ist. Es sei deshalb auch ohne weiteres begonnen.

Das Duett ist ein zweistrophiges, variiertes und mit einem frei ausladenden Schluß versehenes Strophenlied, rein vom architektonischen Standpunkt wunderschön gestaltet. Als Grund die einfache Liedweise — erste Strophe —, darüber dann die variierte zweite Strophe, und, als sich wölbender Kuppelbau, der selbständig gestaltete Schluß. Die Dreizahl, die Dreiteiligkeit bestimmt also auch dieses berühmte, für das innere Verständnis des Werkes sehr wichtige Stück. Doch haben wir es hier mit anderen Fragen zu tun. Da jeder das Duett in der hergebrachten Notierung vor sich hat, gebe ich es sofort in der ursprünglichen, ferner aber — was zunächst aber gleichgültig sei — mit Andeutung derjenigen Stellen, wo Abweichungen eintreten. Ferner sei auch der Text der zweiten Strophe angegeben. Wir schreiben also:

*) Robert Handke in dem Aufsatz: Bachsche Choralkunst und Gemeindegesang. „Die Stimme“, Jahrgang 1914/15.

1. Bei Män-nernwelche Lie-be fühlen, fehlt auch ein-gu-tes Her-zenicht. Die süs-sen Trie-be
2. Die Lieb' veräus-set je-de Plageihr op-fert je-de Kre-a-tur. Sie wür-zet uns' re
mit-zu-füh-len, ist dann der Wei-ber er-ste Pflicht. Wir wol-len uns der Lie-be freu'n,
Le-bens-ta-ge, sie wirkt im Krei-se der Na-tur. Ihr ho-her Zweck zeigt deut-lich an,
wir le-ben durch die Lieb' al-lein, wir le-ben durch die
nichts ed-ler sei, als Weib und Mann, nichts ed-ler sei als
Lieb' al-lein. B Es B Es 2.
Weib und Mann. Es

Man sieht, daß der letzte wirkliche Taktstrich innerhalb des Liedes (vor dem Wort „Lieb“) so steht, daß der Schluß des Liedes auf die zweite Takthälfte des Sechsstelctaktes fällt, was bei einer männlichen Endung als unrichtig angesehen wird. So weit war also Mozart mit seiner originalen Takteinteilung gekommen, bemerkte nunmehr den „Fehler“ und griff rasch entschlossen zu dem Mittel, den Taktstrich um einen halben Takt zu versetzen, was — wir greifen etwas vor — soviel heißt, daß er maßgebend für die Takteinteilung nicht den Anfang, sondern den Schluß des Liedes ansah. Mit vollkommener Naivität setzt er den als Schiedsrichter ein, der das letzte Wort spricht, und das ist eben der Schluß. Daß beide, Anfang und Ende des Liedes, im Recht sein konnten, ließ sich unmöglich berücksichtigen, wenn der Sechsstelctakt das ganze Stück hindurch beibehalten werden sollte. Das ist aber allgemeiner Brauch, ja Gesetz in der Zeit der Herrschaft des Taktstriches, und hier haben wir denn auch der Angelegenheit näher ins Gesicht zu sehen.

Ich glaube, ich kann mir, zumal an dieser Stelle, den näheren Beweis ersparen, daß Mozarts ursprüngliche Takteinteilung für die erste Hälfte des Liedes die einzig richtige, die nachträglich angewendete aber künstlich und unnatürlich ist, wie ja auch die Melodie als solche gerade in ihrem Anfang mit dem durch Tonhöhe hervorgehobenen starken Akzent gar nicht anders aufgefaßt werden kann, als in der ursprünglichen Schreibweise. Wer statt

Bei Männern, welche Liebe fühlen

empfinden, sprechen und singen würde:

Bei Männern, welche Liebe fühlen

scheidet selbst bei Zubilligung mildernder Umstände aus der Welt der Vernunft aus; darüber also weiter nichts. Jetzt erst beginnt denn auch unsere Untersuchung.

Bis zum Zeichen * ist das Lied durchaus auftaktig, und zwar derart regelmäßig, daß jeder Hörer in diese Regelmäßigkeit förmlich hineingewöhnt wird. Ich bitte aber den Leser, sich darüber auch, und zwar durch öfteres Singen und Spielen, klares Bewußtsein zu verschaffen; sonst versteht er das Kommende nicht oder doch nicht in jener Stärke, die not-

wendig fürs Ganze ist. Plötzlich nämlich, im Takt vor dem angegebenen Zeichen, hört die Auftaktbewegung auf, jeder erwartet in dem Takt „Der Liebe freun“, auf den letzten Taktteil die in ihm selbsttätig schwingende Auftaktnote, sie erscheint aber nicht, und daß enttäuschte Erwartung Spannung erzeugt, ist eine bekannte seelische Tatsachenerscheinung. Ich möchte den Leser auch bitten, fürs erste die Spannung noch dadurch zu erhöhen, daß er die letzte Achtelpause eine Spur länger hält; er wird dann die Spannung noch stärker fühlen. Jetzt erst, nach dieser Spannungspause, tritt die Melodie wieder ein, aber, und zwar ganz gegen den bisherigen Verlauf, auf betontem Taktteil. Ich sage auch gleich, daß wir mit diesen zwei Takten, auf die Worte: wir leben durch die Lieb allein, in das eigentliche Mysterium des Liedes, zusammenhängend mit dem des Wortes überhaupt, treten.

Was ist nun aber geschehen? Scheinbar wenig, aber überaus Bedeutungsvolles. Mozart hat die Auftaktbildung der Melodie verlassen, er verdichtet den bisher aus vier Zählzeiten bestehenden Melodieansatz (♩ ♩ ♩ ♩) auf drei; statt auf Grund des bisherigen Verlaufs fortzufahren:



preßt er die eingeklammerten Noten

in ♩ ♩ ♩ zusammen, was nun rhythmisch nichts anderes bedeutet, als daß er

aus dem frei schwingenden Sechsstakt in einen verdichteten Dreistakt übergeht. Und auch der Takt vorher, mit der gespannten Achtelpause, ist und wird ein Dreistakt. Hier bei diesen Dreistakten, deren zweiter, auf die drei Noten es, den inneren Rhythmus insofern ändert, als er eben für sich, als Dreistakt, zu nehmen ist, hier läßt sich mit der Sechsstakt-Einteilung nicht mehr auskommen, wie denn auch hier, was durch die punktierten Taktstriche angegeben worden ist, die Umdeutung vorzunehmen wäre, die sich, wie man bemerken wird, in dem Sinne auswirkt, daß nunmehr der Schluß des Liedes in die Takteinteilung gelangt, wie sie Mozart nachträglich vornahm. Es gibt nicht so sehr viel Beispiele — sehr schöne übrigens in Mozarts Instrumentalmusik —, an denen der innere Unterschied zwischen einem Sechsstakt- und Dreistakt so klar aufgezeigt werden kann wie hier, und fehlte an dieser Stelle nicht der Raum, so würde an Hand dieses Beispiels Genaueres ausgeführt. Ein rhythmisch geschulter Hörer merkt, richtigen Vortrag vorausgesetzt und zumal nach diesen Ausführungen, den Taktwechsel sofort, wie auch ein rhythmisch empfindlicher Dirigent die Dreistakte anders taktieren wird wie die vorherigen Sechsstakte. Im Hymnus, d. h. dem dritten Teil des Liedes, verschafft sich bei den Stakkatostellen auf: Mann und Weib der Dreistakt nochmals schärfste Geltung. Wir müssen uns hier das Nähere versagen, um nunmehr zum Wichtigsten zu gelangen, zu der Beantwortung der Frage: Was hat denn Mozart bewegen können, sich, wie wir uns ausdrücken können, aus der Auftaktbewegung im Sechsstakt „hinauswerfen“ zu lassen?

Immer und immer wieder ist, und zwar heute nachdrücklicher denn je, zu betonen, daß beim echten Vokalkomponisten alles musikalische Geschehen

irgendwie auf geistig-seelische Gründe zurückgeht, also auf die besondere Art der textlichen Erfassung. Es ist natürlich auch hier so. Wir werden, wie es so gerne geschieht, keine billigen Bemerkungen über die Banalität des Textes machen, zumal zuerst die wichtige Frage zu untersuchen und zu beantworten wäre, ob, was dem literarisch empfindlichen Betrachter banal erscheint, notwendigerweise auch dem Musiker, der sich in seinen Text in ganz anderer Weise einlebt, in diesem Sinn erscheint. Immerhin bemerke auch ersterer den bedeutsamen Unterschied zwischen den beiden Strophen, mithin, daß die zweite die geistig wertvollere ist, ein Mozart sich also vor allem von dieser stärker angeregt fühlen mußte. Das läßt sich nicht nur beweisen, sondern führt uns vor allem in den Mittelpunkt unserer Untersuchung. Zunächst — und in aller Kürze — das Negative. Kann jemand irgendwie einen triftigen Grund angeben, warum Mozart in den sowohl metrisch wie der sonstigen Anlage nach ganz gleichgebauten Sätzen der ersten Strophe:

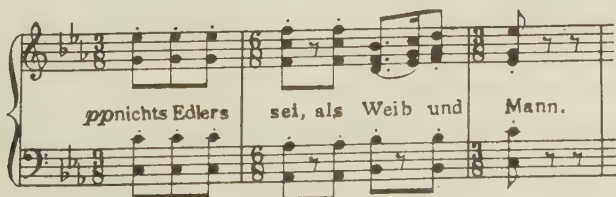
Wir wollen uns der Liebe freun,
Wir leben durch die Lieb' allein,

den ersten Satz ganz richtig gibt, also das auch metrisch nebensächlich behandelte „wir“ als Auftakt, während er unplötzlich, mitten in der Entwicklung des Satzes, das zweite „wir“ betont und die bisherige metrische und rhythmische Entwicklung des schärfsten unterbricht, zugleich einen ganz unverständlichen Sinnfehler machend? Hierauf gibt es keine auch nur einigermaßen stichhaltige Antwort, keine. Hingegen wird alles sofort klar, wenn die Worte der zweiten Strophe herangezogen werden, zunächst für den Vordersatz, wo die Worte: ihr *hoher* Zweck zeigt *deutlich* an, eine schlechterdings nicht zu überbietende musikalische Übersetzung — ich gebrauche hier mit Absicht Heinrich Schützens Lieblingsausdruck für das Verhältnis von Wort und Ton — erfahren. Und nun die Worte:

Nichts Edlers sei als Weib und Mann.

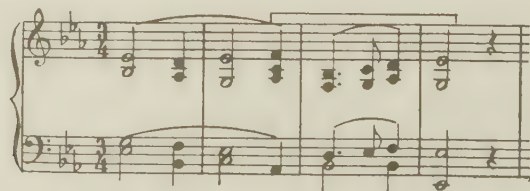
Ist's nötig, nach dem bereits Ausgeführten sich noch genauer zu erklären? Obwohl metrisch unbetont, wird dem Wort „nichts“ seiner *inneren* Bedeutung wegen der Hauptakzent gegeben. Dieses Wort, und zwar in Verbindung mit dem ganzen tiefen Sinn des Satzes, besaß nun eben die Kraft, Mozart die bisherige Auftaktbewegung aufgeben zu lassen und all das herbeizuführen, was wir bereits erkannt haben. Deshalb denn auch kein weiteres Wort, zumal bei all diesen Fragen nur ein mitarbeitender Leser in Betracht kommen kann. Wozu auch ziemlich viel Zeit gehört.

Fertig sind wir aber noch keineswegs, vielmehr kommen wir erst jetzt zur eigentlichen Enthüllung dieses „Mysteriums“, nämlich der paar eigentlichen „Mann-und-Weib“-Takte, die ich mit Absicht voll und ganz ausschreibe:



Wer „Zauberflöten“-Ohren hat, merkt sofort, daß das Stellen dieser Takte auf den C-moll-Akkord, den ersten Hintergrund der Es-dur-Grundtonart des Werkes, in das Innerste des Werkes, und zwar in das ernste Heiligtum des Werkes führt. Was C moll in dem Werk als Ganzes bedeutet, kann hier nicht ausgeführt werden, nur soviel, daß gleich der zweite Akkord der Ouvertüre, im Wechsel mit den Es-dur-Posaunen-Akkorden gebracht, ein C-moll-Akkord ist. Weiterhin weise ich noch darauf, daß der ersten Es-dur-Arie des Werkes, Taminos Bildnissarie, C moll vollständig fehlt: dem in erster Liebe schwärmenden Tamino ist die ernste Seite der Verbindung von Mann und Weib noch unbekannt. Hier aber, in diesen paar Takten, hat Mozart dieser Vereinigung einen unsagbar feinen, von heiligem Ernst erglühenden Altar errichtet, das schönste Zeugnis dafür, wie ernst der Meister in den letzten Jahren seines Lebens über die Ehe dachte. Und zwar ist alles mit klarstem Bewußtsein herausgearbeitet. Denn abgesehen davon, daß die Stelle in nunmehr genugsam erläuterter Weise als etwas Besonderes innerhalb des Ganzen liegt, führt uns Mozart wie auf Zehenspitzen durch einen geheimnisvollen Schleier zu ihr, durch die dynamische Vorschrift *pianissimo*, die noch im besonderen dazu beiträgt, daß die ganze Stelle geradezu wie ein Mysterium wirkt. Und sofort senkt sich wieder der Vorhang vor dem Heiligsten, das geheimnisvolle Piano weicht einem ausgesprochenen Forte, als bei der Wiederholung der gleichen Worte auf dieselbe Melodie, nunmehr aber in der als solchen gegebenen Harmonisation, die Grundtonart in reiner Ausprägung wieder erscheint. Sonnenklar liegen also die Absichten Mozarts zutage, ist nur einmal der Zugang zu der Stelle gefunden.

Aber noch eine weitere Vertiefung hat Mozart gegeben, die zugleich den Beweis gibt, wie stark sich unsere Melodie in dem Meister festgesetzt hat. Wer nämlich noch einen kleinen Zweifel hegen könnte, daß die obigen Takte zum innersten Heiligtum der „Zauberflöte“, d. h. des Osiris-Kultus — der ja das Freimaurertum, weiterhin überhaupt ein höheres Leben zu versinnbildlichen hat — gehören, schlage den ersten Priesterchor im zweiten Akt: O Isis und Osiris, auf, wo, bei Transposition von F dur nach Es dur, die vier einleitenden Takte heißen:



So ist denn der Ring wohl geschlossen: die Erklärung eines rhythmischen „Versehens“ von Seiten Mozarts konnte in das innerste Heiligtum seines tiefsten Werkes führen.

Das Relativitätsprinzip in den musikalischen Formen

von Alfred Lorenz

Wer den Tiefstand des formalen Verständnisses erkannt hat, den die Bücher von J. C. Lobe in ihrer Motivbegrenzung durch die Taktstriche — die offenbar als eine Art Schafhürde angesehen wurden — erweisen, muß die Rhythmuslehre Hugo Riemanns als eine befreiende Tat ansehen; haben wir doch durch sie gelernt, in den musikalischen Perioden die Schwerpunkte und das natürliche Schwingen der rhythmischen Akzente zu erfühlen. Freilich hat ja das starre Festhalten Riemanns an der „Achttaktperiode“, welches die Annahme oft recht willkürlicher Elisionen oder Interkalationen häufig nötig macht, wieder Mißtrauen gegen seine Methode hervorgerufen. So hat Adler scharfsinnig den Fehler in Riemanns Betrachtung aufgedeckt¹⁾, der darin liegt, daß er die kleinen Formen ihrer rein metrischen Struktur nach, die größeren Formen aber nach der Gruppierung des thematischen Inhalts betrachten will. Dies berichtet Adler dahin, daß „sowohl größere als kleinere musikalische Formen von der rhythmisch-thematischen (motivischen) Seite aus aufzufassen“ seien.

Auch meine Anschauung geht dahin, daß die Achttaktperiode nicht als Ausgangspunkt für unvoreingenommene Formuntersuchungen gewählt werden darf. Sie ist keine Ursache, sondern eine unter gewissen Umständen eintretende Folge. Kunstformen erkennt man nicht, indem man ein absolutes Maß (als welches in der Musik eben die Achttaktperiode bisher gegolten hatte) an das Kunstwerk anlegt, sondern indem man das *Verhältnis seiner Teile* aus weiter Perspektive zu erfassen sucht. Bei der Musik zeigt sich dieses Verhältnis im *zeitlichen* Abstand seiner Kadenzen. Wie sich die Beziehungen der einzelnen, musikalischen Geschehnisse im Laufe der zeitlichen Aufeinanderfolge gestalten, darauf kommt es an. Nicht das absolute Maß ist ausschlaggebend, sondern die *Relativität*. Die gleiche Form kann im winzigsten Keime eines musikalischen Gedankens stecken, wie sie sich über die ganze Länge eines Tonstückes ausdehnt. Ich möchte diese Anschauung mit der der Kolloidchemie vergleichen, durch die erwiesen wurde, daß sich die gleichen Bewegungsvorgänge in der Masse, im Molekül, ja sogar im Atom wiederholen.

Wenn ich nun meine musikalischen Formerkenntnisse auch zunächst durch das tiefste Eindringen in das Wesen des Wagnerschen Worttondramas gewonnen habe²⁾, so wäre es doch abwegig, wollte man sie als

¹⁾ G. Adler: Der Stil in der Musik, Leipzig 1911. I. Bd., S. 72 f., II. Aufl., 1929, S. 73.

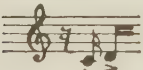
²⁾ Vergl. A. Lorenz: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, I. Bd.: Der Ring des Nibelungen, II. Bd.: Tristan und Isolde, Berlin 1924, 1926, III. Bd.: Die Meistersinger von Nürnberg. Erscheint Herbst 1930.

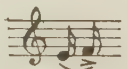
einen Sonderfall der Wagnerschen Musik hinstellen. Vielmehr sind es ganz allgemeine, für *die ganze Tonkunst gültige Grundgesetze*, die nur zufällig — das ist ein Treppenwitz der Musikgeschichte — aus der ehemals als „formlos“ verschrienen Kunst des Bayreuther Meisters gewonnen worden sind. Wie lichtbringend sie auch auf jede andere Musik anwendbar sind, scheint mir aus einigen meiner derartigen Arbeiten³⁾ genügend zu erhellen. Sie sind geeignet, die gesamte herkömmliche Formenlehre umzugestalten, da sie auf verblüffend einfachen Begriffen beruhen. Danach gibt es nur vier Formtypen: 1. Strophenform (Wiederholung einer Gleichartigkeit — genau oder variiert —); 2. Barform (anders geartete Fortspinnung nach zwei gleichartigen Anläufen — A A B) mit seiner Abart, dem Reprisenbar (A A B A); 3. Gegenbarform (A B B); 4. Bogenform (Wiederkehr nach einem Gegensatz — A B A) mit ihren Erweiterungen, der Rondo- und Refrainform (A B A C A D A usw.) und dem vollkommenen Bogen (A B C D C B A). Die Formen sind „Gestaltsqualitäten“ im Sinne des Philosophen Chr. von Ehrenfels. Wie ein gleichseitiges Dreieck in allen Größen im Wesen immer dasselbe bleibt, so bleibt auch der Formtyp derselbe, mag er sich auf einen Ausschnitt von ein paar Takten oder auf einen ganzen Opernabend erstrecken. Das relative Verhältnis der Teile ist es, was den Formeindruck schafft. Schon der bloße musikalische „Einfall“, der, wie Pfitzner sehr richtig bemerkt, der Keim alles weiteren Wachstums im Musikstück ist, unterliegt immer einem der vier Formtypen.

Betrachten wir in diesem Sinne Bachs I. Invention. Der „Einfall“,

der dem Stücke zugrunde liegt, heißt:  Wenn wir der

Harmonik dieses Einfalls bis in die einzelnen Töne nachgehen — was übrigens das Musikstück selbst in einer großzügigeren Art *nicht* tut — so erkennen wir den Einfall als einen winzigen Bar. Denn dem ersten Jambus

 liegt die Harmoniefolge T—D zugrunde; ebenso aber auch

dem zweiten Jambus , da das f in diesem Zusammenhang

nicht subdominantisch, sondern als Sept der D zu verstehen ist. Das sind also zwei gleiche Motivelemente, nur in der Tonhöhe variiert: im Prinzip

dasselbe wie zwei Stollen. Es folgt ein längeres Element: ,

in welchem wir die Note d als Wechselnote harmonisch vernachlässigen müssen, während die zwei nächsten Sechzehntel zusammen T und das letzte Achtel D ergeben. Der gleiche harmonische Fortschritt tritt uns hier also

³⁾ Vergl. meine Aufsätze: „Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroica-Satze?“ Sandbergers Beethoven-Jahrbuch, I. Bd. 1925. — „Der formale Schwung in Richard Strauß' Till Eulenspiegel“, Musik, Juni 1925. — „Das Finale in Mozarts Meisteroper“, Musik, Juni 1927. — „Homophone Großrhythmik in Bachs Polyphonie“, Musik, Bach-Heft, Januar 1930 — sowie die Ausführungen über Scarlattis Arien im Buche: Alessandro Scarlattis Jugendoper, Augsburg 1927, I. Bd., S. 195—226. Vergl. auch die Schriften von Otto Baensch, W. Schuh und H. A. Grunsky.

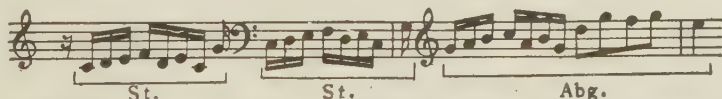
zeitlich verlängert und melodisch gesteigert entgegen: — Prinzip des Abgesanges. Das ganze Motiv hat also Barform:



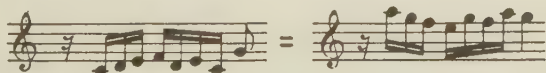
In höherer Auffassung verschleift sich nun in den ersten vier Noten der doppelte Wechsel zwischen T und D zu einem einfachen, da die Note d zu einem Durchgang untertaucht, und c—e als Tonika zusammengefaßt wird, so daß wir die Harmonien auch im Anfang im Tempo der Achtel wechseln hören. Dadurch vereinigen sich die beiden winzigen Stollen zu einem einzigen und der winzige Abgesang wird zum II. Stollen, dem sich sofort ein Abgesang in abermaliger Vergrößerung anschließt:



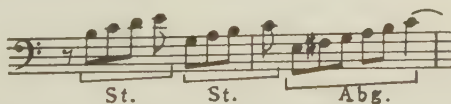
Nunmehr vereinigt sich der ganze Einfall zu einer Einheit, wobei die Kraft der Melodik über die Wichtigkeit der Harmonik siegt, bildet dann durch das Mittel der „Imitation“ einen II. Stollen, verändert darauf das ganze Geschehen durch Versetzung in die D so stark, daß der ganze zweite Takt mit seiner Rückkehr zur T den beiden imitatorischen Anläufen gegenüber als Abgesang wirkt:



Endlich wird der ganze zweite Takt in seiner Gleichartigkeit mit dem ersten einfach als seine Versetzung, d. h. als ein tonartlich variiertes Stollen empfunden, worauf eine lange Weiterspinnung von vier vollen Takten erfolgt, die den beiden eintaktigen Stollen gegenüber einen mächtigen Abgesang mit vollkommenem Ganzschluß in der D darstellt. Dieser Abgesang verarbeitet den Einfall zuerst in der Umkehrung,



und zwar abermals barförmig, was man am besten an der Baßlinie (einer Vergrößerung des Motivanfangs) sieht:



Dann folgt die einmalige Reprise des Hauptmotivs (Unterstimme im Takt 5) und die aus der Umkehrung gebildete dahinfließende Fortspinnung bis zur Kadenz in G dur. Damit ist der erste Teil der Invention beendet. Der Abgesang mit seiner typischen Untereinteilung: Motivverarbeitung — Reprise —

Kadenz, stempelt den ganzen Teil zu einem „Reprisesbar“. (Man vergleiche unten die übersichtliche Darstellung.)⁴⁾:

Der erste Teil der Invention wird nun im zweiten Teil (Takt 7 bis zum ersten Sechzehntel des Taktes 15) wörtlich wiederholt, nur daß die Stimmen vertauscht sind und die Stollen in die D, der Abgesang aber in den Leittonwechselklang der S (vulgo Tp genannt) transponiert ist. Den harmonischen Übergang vom dominantischen Schluß des II. Stollens zum subdominantischen Anfang des Abgesanges macht Bach hier durch Einschub von zwei Takten, die das Hauptmotiv umkehren und imitatorisch durchführen. Von diesem Einschub (Takt 9 und 10) abgesehen, haben die beiden Teile als vollkommen gleich zu gelten.

Der dritte Teil der Invention hingegen (Takt 15—22) ist anders gebaut. Zunächst wird hier mit dem Hauptmotiv allein, ohne seine Achtelfortsetzung, ein Imitationsspiel getrieben, und zwar abwechselnd in umgekehrter und gerader Bewegung, so daß zwei zweitaktige Stollen entstehen — der zweite einen Ton tiefer gesetzt als der erste. Ihnen folgt ein Abgesang, der wieder an den Abgesang des ersten und zweiten Teiles erinnert; denn im Takt 19—20 werden die Elemente von 3—4 einfach umgekehrt und auch hier folgt die einmalige Reprise des Hauptmotivs im Baß, diesmal aber in Cdur. Die das Tonstück beendigende C-dur-Kadenz gestaltet sich noch eindringlicher als die Teilkadenzen in Gdur und a moll.

Es ist klar, daß auch die drei Hauptteile der Invention im Verhältnis von Stollen, Stollen und Abgesang stehen. Die ganze Invention ist also ein mehrfach potenziertes Bar, dessen Aufriß so aussieht:

Hauptmotiv mit Imitation in C ⁵⁾ [barförmig: $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2}$]	I. St. 1 ⁶⁾	I Groß- Stollen (6)
Hauptmotiv mit Imitation in dessen Dominante (ebenso)	II. St. 1	
Verarbeitung { Hm. ⁷⁾ in Umk. + Motivanfang in Achteln St. $\frac{1}{2}$ " " " + " " St. $\frac{1}{2}$ " " " + Verlängerung " " Abg. 1	Abg. 4	
Reprise des Hm. und Kadenzierung in G	2	
Hauptmotiv mit Imitation in G [barförmig: $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2}$]	I. St. 1	II Groß- Stollen (8)
Hauptmotiv mit Imitation in dessen Dominante (ebenso)	II. St. 1	
Einschub: Hauptmotiv in Umkehrung	2	
Verarbeitung { Hm. in Umk. + Motivanfang in Achteln St. $\frac{1}{2}$ " " " + " " St. $\frac{1}{2}$ " " " + Verlängerung " " Abg. 1	Abg. 6	
Reprise des Hm. und Kadenzierung in a	2	
Imitationen des Hm. { in Umkehrung 1 dann recte 1	in d (2 Strophen)	Groß- Ab- gesang (8)
Imitationen des Hm. { in Umkehrung 1 dann recte 1	in C (2 Strophen)	
Verarbeitung von Hm. und Motivanfang in Umkehrung		
Reprise des Hm. und Kadenzierung in C	Abg. 4	

⁴⁾ Wer das oben gezeigte fortwährende Sich-selbst-hinaufsteigern der musikalischen Elemente, das in jeder Musik herrscht, nacherlebt hat, wird den in der Formenlehre öfters gebrauchten Ausdruck „Addition der Motive“ etwas zu äußerlich finden. Sie stellen sich nicht *neben*-, sondern *übereinander*.

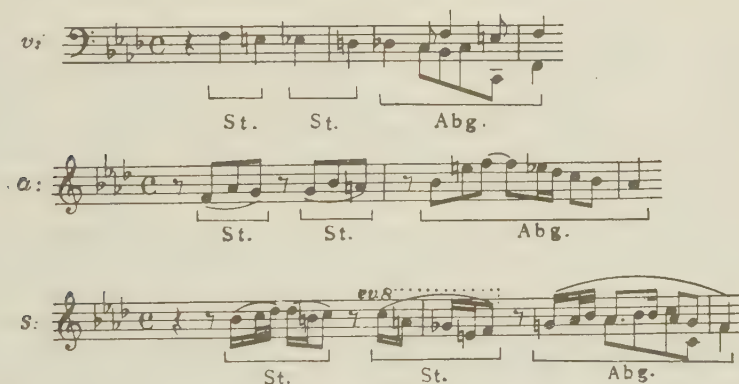
⁵⁾ Mit großen Buchstaben meine ich Dur-, mit kleinen Moll-Tonarten.

⁶⁾ Die Bezeichnung der Taktanzahlen geschieht nur zur Orientierung. Es ist klar, daß diese nicht von Taktstrich zu Taktstrich zu rechnen sind, sondern, daß die Abschlußnote am Anfang des folgenden Taktes immer mit zum vorigen gehört.

⁷⁾ Hm: Abkürzung für „Hauptmotiv“.

In dieser Invention ist also vom kleinsten Element ab bis zur ganzen Form der gleiche Formtypus (Bar) gewahrt. Solche Formen nenne ich „potenzierte“. Ein derartig einheitliches Festhalten an einem und demselben Typus ist aber nicht allzu häufig. Meist wechseln bei der Übereinandertürmung der Formen die Typen, so daß eine große Mannigfaltigkeit entsteht. Von dem Formenreichtum, der hierdurch zustande kommt, kann man sich einen Begriff machen, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Anzahl von Permutationen die vier einfachen Typen nur in etwa dreifacher Übereinanderstellung ergeben. Aus dieser Fülle wähle ich nur noch eine Kombination heraus⁸⁾.

Bachs F-moll-Symphonie, bekanntlich ein Werk hoher kontrapunktischer Kunst, ist *formal* eine Übereinandertürmung von Bar, Reprisenbar und Gegenbar. (Letztere Form A B B habe ich in meinem Buch über Scarlatti Seicentoform genannt, weil sie von den Komponisten des 17. Jahrhunderts ganz besonders bevorzugt wurde. Man sieht, daß sie hier noch auf Bach nachwirkt.) Das Stück hat drei Themen, die alle drei barförmig aufgebaut sind. Nennen wir sie v (Viertelbewegung), a (Achtelbewegung) und s (Sechzehntelbewegung).



Das Motiv s bildet, wie v, zweierlei Schlüsse, je nachdem das Thema in der Baß- oder einer anderen Stimme liegt; seine beiden Stollen sind im Auftakt variiert.

Allen drei Themen liegt das gleiche Urmotiv des „Seufzers“ zugrunde: in v jambisch, in a trochäisch mit einer Note Auftakt, endlich in s durch eine Zwischennote („unterbrochene Auflösung“) verziert und mit einem Auftakt von mehreren Noten.

Die drei Hauptteile der Symphonie sind, wie man an der auf der nächsten Seite stehenden Tabelle sieht, untereinander sehr ähnlich, dennoch steht der erste mit seiner nie wiederkehrenden Fortspinnung und mit seiner Rückkehr in die Ausgangstonart für sich da, während die beiden andern die

⁸⁾ Wie mir bekannt ist, hat Herr Carl Heinzen-Düsseldorf eine noch nicht verlegte Arbeit über Bachs Inventionen und Symphonien vollendet, deren mir eingesandte, ausgezeichnet gearbeitete Teile auf Grund meiner Formerkenntnisse geschrieben sind. Ich hoffe, dem Autor in den hier besprochenen zwei Werken, deren Behandlung durch ihn mir noch unbekannt ist, nicht allzusehr vorzugreifen, da ich ihm die Priorität dieser Untersuchungen keineswegs rauben will.

gleiche Fortspinnung haben und in ihrer harmonischen Entwicklung (jedemal Sp—T) absolut parallel laufen.

Der Aufriß des ganzen Stückes lautet:

Themenkombination	v + a	in f	[barf. $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$]	St. 2	} Auf- gesang (8)
Themenkombination	s + v + a	dessen °D	[barf. $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$]	St. 2	
Fortspinnung (Umkehrg. u. Verkl. von a)	[Gegenbar: $1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$]			Abg. 4	
Reprise der Themenkomb. a + s + v	in f		[barf. $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$]		

Übergang zur Tp [2 Strophen] (Umkehrung von v, Variierung von a) 2

Themenkombination	v + a + s	in As	[barf. $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$]	St. 2	} I. Nach- Stollen (9)
Themenkombination	s + v + a	dessen D+	[barf. $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$]	St. 2	
Fortspg. (v in steig. Sequ. + a gehäuft)	[2 Strophen: $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}$]			Abg. 5	
Reprise der Themenkomb. s + a + v	in c		[barf. $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$]		

Übergang zur Sp [2×2 Strophen] (Motivik wie im 1. Übergang) 4

Themenkombination	a + s + v	in Des	[barf. $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$]	St. 2	} II. Nach- Stollen (9)
Themenkombination	s + v + a	dessen D+	[barf. $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$]	St. 2	
Fortspg. (v in steig. Sequ. + a gehäuft)	[2 Strophen: $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}$]			Abg. 5	
Reprise der Themenkomb. s + v + a	in f		[barf. $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$]		

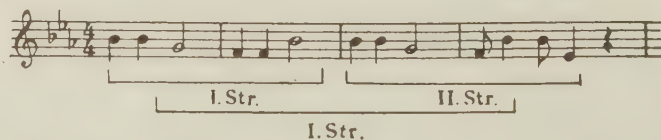
Schlußwiederh. der letzten Rp. v + a + s in f [barf. $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 2$] 3

Nach diesen zwei Beispielen dürfte es nicht schwer fallen, die Potenzierung auch der Strophenform beispielsweise am Allegretto der Mondscheinsonate zu beobachten. Dort ist der Keim des ganzen musikalischen Geschehens, der erste Jambus, gleichzeitig die erste Miniaturstrophe, die sich zum Motiv verdoppelt, worauf dieses in seiner Antwort eine variierte Strophe bildet usw. Hier entsteht, wie meistens bei der Strophenpotenzierung, die Achttaktperiode.

Gleichzeitig kann man dort sehen, welche Wichtigkeit der Teilwiederholung zukommt. Für Formbetrachtungen bedeutet die Wiederholung eines Teiles immer *Zweistrophigkeit*, gleichgültig, ob sie wegen anderer Kadenzierung, bzw. wegen sonstiger Variierung (wie im ersten Teil dieses Allegrettos) ausgeschrieben ist, oder ob sie zum Zwecke der Papierersparnis durch ein Wiederholungszeichen verlangt wird. Die Weglassung einer verlangten Wiederholung ist immer eine Verunstaltung der Form.

Wie sich nun die vier Formtypen in kleinstem Ausmaße innerhalb der klassischen Themen auswirken, sei an einigen Beispielen gezeigt:

1. *Strophenform*: Hauptthema der Klaviersonate, op. 27, 1, von Beethoven:



Das Ganze ist wieder eine Strophe, die durch ein Wiederholungszeichen verdoppelt wird, dann folgt eine anders gebaute Doppelstrophe (= II. Teil), womit das ganze Thema (also aus vier Strophen bestehend, nicht aus zwei, wie die üblichen Formenlehren bei Vernachlässigung der Teilwiederholungen zählen) zu Ende ist. Der ganze Satz dieser Sonate (auch der eingeschaltete $\frac{6}{8}$ -Takt) ist auf dem Strophenprinzip aufgebaut. Im ganzen ergibt sich aus der Summe aller Strophen eine Rondoform.

2. Barform: Hauptthema der G-moll-Symphonie von Mozart:

I. Stollen

II. Stollen

Abgesang

Diese Form ist so häufig, daß man mit Leichtigkeit Hunderte von Beispielen aufbringen könnte. Ich verweise nur zur Orientierung noch auf die bekannten Hauptthemen der Beethovenschen Sonaten: op. 2, Nr. 1 (I. Stollen zwei, II. Stollen zwei, Abgesang vier Takte), op. 10, Nr. 1 ($4 + 4 + 14$), op. 57 ($4 + 4 + 8$), op. 53 ($4 + 4 + 5$). In den drei ersten Fällen ist der Abgesang abermals barförmig untergeteilt.

3. Der Gegenbar, im 17. Jahrhundert die häufigste Form, ist in der klassischen Zeit seltener. Als Themenform erscheint sie im Einleitungsthema von Beethovens Prometheus-Ouvertüre (nach vier Eröffnungstakten) im Größenverhältnis von $4 : 4 : 5$ Takten:

Aufgesang

I. Nach-Stollen (Halbschluss)

II. Nach-Stollen (gedehnter Ganzschluss)

Ein anderes Beispiel wäre das Andante aus Beethovens Sonate op. 14/2 [Aufgesang: 8, beide Nach-Stollen je zwölf Takte.]

4. Bogenform im Thema ist ebenfalls nicht häufig: Hier ein entzückendes Beispiel aus einer Haydn'schen Symphonie (C dur, Sammlung der Peters-Ausgabe Nr. 19):

Hauptsatz

Mittelsatz (barförmig)

Hauptsatz

Noch deutlicher ist die Bogenform im Thema der Beethovenschen Sonate op. 90, weil da der MS. genau gleich lang ist, wie die Außensätze ($8 + 8 + 8$), die beide strophenförmig das gleiche Motiv behandeln. Der MS. (Takt 9 bis 16) ist barförmig ($2 + 2 + 4$). Die Kadenz der drei Abschnitte sind $^{\circ}D$, T^V , T^I .

Die Wirksamkeit der vier Formtypen in den großen Formen ist leicht erkennbar. So ist es klar, daß die Litaneiformen der Primitiven, die Gregorianischen Sequenzen und alle klassischen und modernen Variationenwerke nichts weiter sind als Strophenform, daß ferner alles bisher unter die sogenannte „dreiteilige Liedform“ gerechnete — alle Stücke mit Trio — die Da-capo-Arie usw. unter die Bogenform fällt.

Was nun die Hauptform unserer Instrumentalmusik, die Sonatenform angeht, so wäre ihre Betrachtung besonders fesselnd. Leider mußte ich diesen ganzen Teil wegen des vorgeschriebenen Raumes ausscheiden und einem besonderen demnächst erscheinenden Artikel vorbehalten. Hier kann ich nur das Ergebnis dieser Untersuchung mitteilen. Der starke Wandel in der Entwicklung der Sonatenform, der heute allgemein anerkannt ist, stellt sich mit Hilfe meiner Formtypen als eine fortschreitende Linie dar von der Strophenform (Dom. Scarlatti—Mannheimer — innerhalb der Teile zeigt sich dort häufig die Gegenbarform) durch die Barform (Haydn) und Reprisebarform (Mozart, Beethoven) zur Bogenform (Spät-Beethoven, Romantiker, Bruckner). Die Sonate macht demnach in 300 Jahren die gleiche Entwicklung durch, wie es der Arie innerhalb eines Jahrhunderts beschieden war⁹⁾. Den Beweis hierfür bringt die hier ausgeschiedene Darstellung. Wie die Formtypen im Musikdrama wirken, wo sie schließlich das ganze Drama ergreifen, ist in meinen Eingangs erwähnten Büchern nachgewiesen.

Zum Schlusse muß ich noch mein Bedauern ausdrücken, daß es Raum-mangels wegen nicht möglich ist, genauer auszuführen, wie viel Licht vor allem durch die Schule Adlers (Ficker, Fischer, Gál, Jalowetz, Kurth, Orel u. a.), wenn auch in anderem Sinne, in die musikalischen Formfragen getragen worden ist. Die zahlreichen Namen, die in dieser Sache wirken, beweisen, daß solche Probleme unserer Generation¹⁰⁾ besonders nahe liegen. Ich glaube, der Sache einen Dienst getan zu haben, wenn es mir gelungen sein sollte, klarzulegen — was meines Wissens in dieser Allgemeinheit noch nicht ausgesprochen worden ist: daß musikalische Formen *nicht an bestimmte Längen* gebunden sind, sondern daß sie nur durch die *Beziehungen* jedes Teiles zu jedem andern erfaßt werden können, d. h., daß sie dem *Prinzip der Relativität* unterstehen. Diese Erkenntnisse mit einer neuen von mir gewählten *Nomenklatur* zu verbinden, ist vielleicht gewagt, scheint mir aber unbedingt nötig, da die alten Begriffe „Satz“, „Periode“ usw. immer wieder an absolute Masse erinnern und damit die *Relativität der Formbegriffe* verschleiern.

⁹⁾ In meinem Werk „Al. Scarlatti's Jugendoper“, Augsburg 1927, dürfte genügend klar zum Ausdruck gekommen sein, daß sich die Opernarie im Laufe des 17. Jahrhunderts von der Strophenform durch die Gegenbar- und Barform so schnell entwickelt hat, daß ungefähr mit dem Jahr 1700 die Bogenform (Da-capo-Arie) alles andere aus dem Felde geschlagen hat.

¹⁰⁾ Vergl. hierzu: A. Lorenz' *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*. Berlin 1928.

Die Streichquintette Dittersdorfs*)

von Wilhelm Altmann

Während die sechs Streichquartette von Karl Ditters von Dittersdorf bereits zu seinen Lebzeiten veröffentlicht worden sind und 1866 eine Neuausgabe in Stimmen, 1888 sogar eine Partiturausgabe erhalten haben, harren seine sechs Quintette für zwei Violinen, eine Bratsche und zwei Violoncelle noch der Publikation. Ihre mit der Jahreszahl 1789 versehene autographe Partitur liegt in der Berliner Schloßbibliothek, der ehemaligen königlichen Hausbibliothek; daselbst befinden sich auch Stimmen der Nr. 4, die von einem Kopisten wohl bald nach oder schon 1789 geschrieben sind, aber keine Zeichen von Benützung¹⁾ aufweisen. Stimmen aller sechs Quintette besitzt die Sächsische Landesbibliothek in Dresden.

In seiner Selbstbiographie hat Dittersdorf diese offenbar für König Friedrich Wilhelm II. von Preußen komponierten Quintette nicht erwähnt, wohl aber berichtet er ziemlich ausführlich, daß er im Spätherbst 1788 nach Breslau geholt worden ist, um dort diesem König Symphonien vorzuführen; ja, er habe dem König, der ihn durch eine längere Unterredung ausgezeichnet, auch Violinsoli vorgespielt, obwohl er seit Jahren das Solospiel nicht mehr gepflegt habe. Der König habe ihn auch eingeladen, nach Berlin zu kommen und ihm neue Symphonien zu schicken. Nachdem er deren sechs eingereicht hatte (die sich auch noch in der Berliner Schloßbibliothek befinden), ist er 1789 nach Berlin, wo er sehr geehrt wurde, gereist. Auch über diesen Aufenthalt hat er sich ausführlich geäußert.

König Friedrich Wilhelm II. ist bekanntlich ein großer Musikfreund und tüchtiger Violoncellist gewesen; sein Leibkomponist war Boccherini; für ihn hat Mozart die drei herrlichen Quartette geschrieben, in denen das Violoncell sehr bevorzugt ist; Beethoven hat ihm die beiden Sonaten für Klavier und Violoncell, op. 5, gewidmet. Wenn auch das Autograph keine Widmung an den König enthält, so hat Dittersdorf doch unstreitig diese Quintette für ihn geschrieben. Sonst wäre seine eigenhändige Niederschrift nicht nach Berlin gelangt. Er ist der erste deutsche Tonsetzer, der dabei nach dem Vorbild Boccherinis²⁾ die Besetzung zwei Violinen, eine Bratsche und zwei Violoncelli gewählt hat.

*) Als ich diese Ausführungen niederschrieb, war mir unbekannt, daß Herr Hofrat Adler seine Schülerin *Gertrude Rigler* zu eingehenden Untersuchungen über Dittersdorfs Kammermusik veranlaßt hatte, die im XIV. Bande der „Studien zur Musikwissenschaft“ gedruckt sind. Mittlerweile habe ich auch das erste dieser Quintette in Partitur und Stimmen (bei E. Bisping in Münster in Westfalen) veröffentlicht, dem bald noch zunächst das sechste folgen soll.

¹⁾ Wahrscheinlich hat König Friedrich Wilhelm II. keines dieser, wie wir sehen werden, für ihn geschriebenen Quintette gespielt.

²⁾ Die ersten solcher Quintette hat Boccherini 1771 geschrieben; vergl. W. Altmann, Handbuch für Streichquartettspieler, Bd. 3 (1929).

Diese Quintette sind ebenso wie Dittersdorfs Quartette sämtlich dreisätzig³⁾. Die gelegentlich bis zum c der neunten Lage heraufgeführte erste Violine ist oft ziemlich brillant gehalten; sie gibt die Führung mitunter an das wegen des königlichen Spielers überhaupt stark bevorzugte, auch mit schwierigeren Aufgaben betraute erste Violoncell ab, das mitunter mit ihr zusammengeht. Die zweite Violine ist keineswegs bloß zur Begleitung da; sie greift gelegentlich in die Debatte energisch ein, verstärkt auch die erste Geige, indem sie in deren unterer Oktave spielt. Verhältnismäßig stiefmütterlich ist die Bratsche behandelt; meist dient sie nur zur Begleitung; wenn sie sich an der Melodie beteiligt, so tut sie das nur als zweite Stimme. Das zweite Violoncell gibt eigentlich nur die Baßunterlage ab, tritt ganz selten einmal mit einer kurzen selbständigen Äußerung hervor. Daß ganz gelegentlich sehr wirkungsvoll ein kurzes Unisono aller fünf Instrumente erfolgt, scheint von Dittersdorf zuerst angewendet zu sein. Wenn er bei den ersten elf Takten des ersten Satzes und bei den acht ersten Takten des zweiten Satzes des zweiten Quintetts die beiden Violoncelle schweigen läßt, so ist dies eine Ausnahme, doch finden sich noch kurze Stellen, wo ein, zwei, drei oder gar vier Instrumente pausieren. Sehr wirkungsvoll sind gelegentlich Synkopen verwendet, besonders in den Durchführungsteilen. Der erste Satz ist immer in breit ausgeführter Sonatenform, der zweite ein Menuett oder eine Romanze, der dritte meist ein Rondo. Eine Vorliebe für kurze Vorschläge, die deutlich zu erkennen ist, fällt auf; manche hätte man sich lieber lang gewünscht.

Rein inhaltlich möchte ich diese Quintette noch höher stellen als die Quartette; wie diese weisen sie mehr auf Mozart als auf Haydn hin und bringen mitunter Melodien, die sehr wohl von dem jungen Beethoven sein könnten. Für die Hausmusik wären sie, zumal sie keine besonderen Schwierigkeiten bieten und heute noch brauchbare Quintette gerade in dieser Besetzung nicht allzu viel vorliegen, sehr willkommen, im Konzertsaal würden sie besonders bei feinsten dynamischer Ausführung für Freunde klassischer Musik eine sehr angenehme Unterhaltung sein; damit ist auch gesagt, daß sie nur ganz selten tiefschürfende oder große Gedanken enthalten, aber neben Beethovens Streichtrios und ersten Quartetten können sie sich schon behaupten, wenn sie auch wohl nicht deren klanglichen Zauber und ausgezeichnete thematische Arbeit aufweisen. Sie seien im folgenden ganz kurz beschrieben.

Nr. 1 beginnt mit einem Allegro $\frac{4}{4}$ A dur, das reich an Gegensätzen ist; besonders hebt sich nach dem flotten und energischen ersten Seitenthema ein tieferster, beinahe mysteriöser Gedanke in Moll ab. Der zweite Satz ist ein sehr melodisch sich einschmeichelndes, liebliches, langsames Menuett (Andantino $\frac{3}{4}$ A dur) mit einem kurzen, reich ausgeschmückten, melodisch auch anziehendem Alternativo (D dur). Das in Rondoform gehaltene Finale (Allegretto e Scherzante $\frac{2}{2}$ A dur) nimmt gleich durch sein anmutiges Hauptthema recht ein, während der Mollteil sich durch große Energie auszeichnet; besondere Feinheiten birgt die Koda.

³⁾ Johannes Lauterbach hat das von ihm in der Edition Peters einzeln herausgegebene 5. Quartett in Es dadurch viersätzig gemacht, daß er das nach G transponierte Andante aus Nr. 2 eingefügt hat, ein Verfahren, das kaum zu billigen ist, wenn auch Ferdinand David und Alfred Moffat es bei der Herausgabe älterer Violinsonaten gern angewendet haben.

Das Hauptthema des ersten Satzes (Moderato $\frac{3}{4}$ F dur) von Nr. 2 hat den Charakter einer Polonaise, in die auch das Gesangsthema sich gut einfügen würde, ebenso ein weiteres Gesangsthema, das vom ersten Violoncell unter Pizzicato-Begleitung der anderen Instrumente vorgetragen wird. Eine empfindsame Romanze mit einem etwas dürrtigen Mittelteil ist der auch so genannte zweite Satz (Larghetto con espressione $\frac{2}{2}$ B dur). Das sehr muntere Finale ($\frac{2}{4}$ F dur) hat Rondoform; die beiden überwiegend kantablen Themen sind eindrucksvoller als das technisch brillant gehaltene Hauptthema.

Nr. 3 hat einen verhältnismäßig kurzen ersten Satz (Allegro molto $\frac{4}{4}$ C dur). Sehr graziös ist der rein spielerisch gehaltene Hauptgedanke, von großer Anmut das auch sehr wohlklingende Gesangsthema. Den zweiten Satz bilden Veränderungen über ein sehr einfaches, beinahe volksliedartiges Thema (Molto Andante $\frac{2}{4}$ F dur); in je einer treten die erste Geige und das erste Violoncell besonders hervor. In der breit ausgeführten letzten Variation finden sich ein hübscher Kanon und längere, wirkungsvolle Pizzicato-Stellen aller Instrumente. Als Finale erscheint eine Allemande, die nichts mit der so genannten zu Bachs Zeiten üblichen Tanzart zu tun hat, sondern ein deutscher Ländler (ohne Zeitmaß, $\frac{3}{8}$ C dur) ist; es fehlt darin nicht ein wirkungsvoller Mollteil.

In Nr. 4 vermag der erste Satz (Andante $\frac{3}{8}$ B dur) thematisch nicht recht zu fesseln. Auch das kurze Menuett (merkwürdigerweise Molto Allegro, also mehr ein Scherzo; $\frac{3}{4}$ B dur) weist weder im Hauptteil noch im Alternativo (Es dur) besondere Vorzüge auf, wohl aber fesselt der als Rondo sich gebende Schlußsatz (Andante $\frac{2}{4}$ B dur) besonders in seinem Moll- und Es-dur-Teile.

Ein sehr vergnügliches, der Anmut nicht entbehrendes Hauptthema und ein marschartiges finden sich im ersten Satz (Allegro $\frac{4}{4}$ D dur) von Nr. 5, die als zweiten Satz eine recht gefühlvolle Romanze (Adagio $\frac{4}{4}$ A dur) mit einem ziemlich reich ausgeschmückten Mittelteil bringt. Lustige Tanzweisen in teilweise virtuoser Aufmachung enthält der Hauptteil des Finales (Allegro $\frac{2}{4}$ D dur). Im Alternativo ($\frac{2}{4}$ G dur) schweigen die beiden Violinen, führt das erste Violoncell das große Wort, das es aber in der Koda der ersten Geige abtreten muß.

Ganz besonders fein gearbeitet ist die Nr. 6. Im Hauptthema des ersten Satzes (Allegro $\frac{4}{4}$ G dur) herrscht ein kapriziöses Motiv vor; mehr von lustiger Anmut als kantablem Charakter ist das zweite Thema. Ein drittes, das geradezu dramatisch eingeleitet ist, will sich auch nicht recht gesangreich entwickeln. Das Adagio non molto ($\frac{3}{4}$ D dur) ist zwar nicht als eine Romanze bezeichnet, ist es aber doch. Über dem sehr edlen Gesang des Hauptteils ergeht sich die erste Geige in reicher Figuration, während sie in dem sehr kurzen, einen schönen Gesang des ersten Violoncells bringenden Mittelteil schweigt. Das Finale besteht aus einem melodisch sehr einfachen, durch eine anmutige Zweiunddreißigstel-Figur belebten, beinahe tanzartigen Andante ($\frac{2}{4}$ G dur), zwei Alternativen, in deren erstem (G dur) das erste Violoncell sich virtuos betätigt, in deren zweitem (C dur) volkstümliche Tanzmelodien erklingen, und aus einer Koda, in der jene Zweiunddreißigstel-Figur ganz besonders wirkungsvoll verwendet ist.

Beethoven et Pleyel

par J. G. Prod'homme

Ignace Pleyel n'avait pas encore joint au commerce de musique qu'il exerçait à Paris, rue Neuve-des-Petits-Champs, la manufacture de pianos, promise à une renommée universelle, lorsque, deux ans auparavant, il entreprit avec son fils Camille, un voyage à Vienne, où il fit la connaissance de Beethoven. Il y avait bien longtemps, — près d'un quart de siècle, — qu'il n'avait pas revu sa patrie viennoise, car, devenu citoyen français, il avait eu naguère la douleur de ne pouvoir passer la frontière austro-saxonne et avait été obligé de rebrousser chemin, une fois arrivé à Dresde.

C'était en 1800. L'Opéra de Paris, alors Théâtre des Arts, projetait de donner la Création de son maître Haydn, et Pleyel s'était chargé d'aller inviter le „papa“ Haydn à venir en France. Il s'était mis en route vers la fin de l'été. Arrivé à Dresde, il avait écrit à Haydn de lui procurer un passeport pour entrer dans les Etats autrichiens. Haydn n'ayant pas réussi, s'adressa, dans les termes suivants à ses éditeurs Artaria :

Eisenstadt, le 3 septembre 1800.

Messieurs :

Excusez-moi de venir encore une fois vous importuner. Par la lettre ci-jointe de mon élève Pleyel vous verrez que je ne puis lui faire expédier de la Chancellerie d'Etat le passeport exigé, étant donné les circonstances si difficiles, d'autant moins que, à cause de la fête de ma princesse (8 septembre), je ne puis aller à Vienne ni, à plus forte raison, à Dresde. Mais comme je désirerais lui être agréable quant à mon portrait, je vous prie, Messieurs, de lui envoyer à Dresde en mon nom, une copie de mon très bon portrait déjà achevé peut-être, tel que je l'ai vu récemment chez vous, afin qu'il puisse le faire copier en réduction et imprimer avec les Quatuors; je paierai les frais à la première occasion...

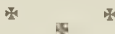
N. B. Si vous vouliez, Messieurs vous donner la peine d'être en état de faire expédier par la Chancellerie d'Etat le passeport exigé pour M. Pleyel, nous vous en serions tous les deux extrêmement obligés. J'espère une petite réponse à ce sujet...

Mais Artaria ne put rien obtenir de plus que Haydn, et ce fut Steibelt qui, plus heureux que Pleyel, rapporta en France la partition de *la Création* et, après l'avoir „arrangée“, la fit exécuter, en présence du premier Consul, le 3 nivôse an IX (24 décembre 1800). On sait que, ce jour-là, Bonaparte, se rendant à l'Opéra de la rue de la Loi (Richelieu), faillit être victime d'une machine infernale, au moment où il sortait des Tuileries.

Pleyel revint donc à Paris sans avoir revu Haydn, dont il publia, l'année suivante, une magnifique édition des Quatuors.

Se mit-il, dès cette époque, en relation avec Beethoven? C'est possible; en tout cas, il publia avec son autorisation ou non, les trois Sonates pour piano et violon, op. 12, dédiées à Salieri. Il avait alors son magasin au

n° 728 de la rue Neuve-des-Petits-Champs, entre les rues de la Loi (Richelieu) et Helvétius (Sainte-Anne). Un peu plus tard, il se transporta au n° 1286 de la même rue (13 ou 15 actuel), „vis-à-vis la Trésorerie nationale“, qui occupait alors les bâtiments de la Bibliothèque nationale, au coin de la rue Vivienne.



En 1805, les circonstances étant plus favorables, Ignace Pleyel, accompagné de son fils Camille, âgé à cette époque de seize à dix-sept ans, entreprit un nouveau voyage dans son ancienne patrie. Cette fois, il put arriver jusqu'à Vienne. Il y était au mois de juin, comme le prouvent deux lettres de Camille à sa mère.

Au printemps, les Viennois avaient fêté le 73^e anniversaire du maître de *la Création* et des *Saisons*.

La veille de cette cérémonie touchante, et telle qu'on les aimait à cette époque „sensible“, Beethoven avait donné la première audition de la *Symphonie héroïque*, à l'un des concerts du violoniste Klement, au Theater an der Wien. Pleyel put en lire un compte-rendu dans la *Gazette musicale* de Leipzig, du 1^{er} mai. Il arrivait à Vienne le mois suivant. A peine débarqué, il chercha à voir son vieux maître. Une longue lettre de Camille, en date du 27 prairial an XIII (16 juin 1805), — dont l'original est conservé — rapporte à sa mère les détails de l'entrevue :

Le lendemain de notre arrivée, dit-il, c'était encore fête et toutes les boutiques étaient fermées; nous avons pris quelqu'un pour nous mener à la police pour mettre nos passeports en règle, et de là nous avons été dans plusieurs maisons pour savoir l'adresse d'Haydn. Enfin nous l'avons eue chez le portier du prince Esterhazy, et nous y sommes allés. Nous sonnons à sa porte, une vieille vient nous ouvrir. Nous demandons à parler à M. Haydn, et nous disons à une petite fille que c'était M. Pleyel, de Paris. On nous fait monter et son domestique nous conduit dans sa chambre, où il était à prendre une espèce de bouillon. Nous l'avons trouvé très faible; la figure à la vérité n'a presque pas changé, mais il peut à peine marcher et quand il parle un peu longtemps, il est tout hors d'haleine. Il nous avait dit qu'il n'avait que soixante et quatorze ans, et il a vraiment l'air d'en avoir quatre-vingts passés, tant il est faible. Nous l'avons trouvé tenant un chapelet dans ses mains et je crois qu'il passe presque toute la journée à prier: il parle toujours qu'il va bientôt finir et dit qu'il est trop vieux et qu'il est inutile dans ce monde. Nous n'y sommes pas restés bien longtemps, parce que nous avons vu qu'il avait envie de prier. Je l'ai embrassé et lui ai baisé la main, ce qui lui a fait grand plaisir. Il a une fort jolie maison et est très bien meublé; mais il paraît qu'il ne voit personne.

Après avoir vu Haydn, les Pleyel se mirent à la recherche de Beethoven :

On nous a menés chez Beethoven (écrit Camille dans la même lettre), et quand nous étions près de chez lui, nous l'avons rencontré. C'est un petit trapu, le visage grêlé et d'un abord très malhonnête. Cependant quand il a su que c'était Pleyel, il est devenu un peu plus honnête; mais comme il avait affaire, nous n'avons pas pu l'entendre.

Telle fut l'impression que reçut Camille de sa première entrevue avec le maître de l'*Héroïque*. Ils devaient bientôt se revoir dans d'autres circonstances.

Czerny a raconté une anecdote bien beethovénienne qui se rapporte au séjour des Pleyel à Vienne. Ignace avait apporté, dit-il, ses derniers Quatuors, „qui furent exécutés chez le prince Lobkowitz devant une grande et haute société“.

A la fin, Beethoven, qui était présent, fut prié de jouer quelque chose. Comme d'habitude, il se fit longtemps prier et fut enfin presque poussé de force par les dames au piano. A contrecœur, il arracha d'un pupitre de violon la partie de second violon du quatuor de Pleyel, la mit sur le pupitre du piano et commença à improviser. On ne l'avait jamais encore entendu improviser de façon plus brillante, plus originale et plus grandiose que ce soir-là. Mais les notes insignifiantes en elles-mêmes qui se trouvaient par hasard sur cette page du quatuor parcouraient toute l'improvisation, comme un fil conducteur ou *cantus firmus*, tandis qu'il bâtissait dessus les mélodies et harmonies les plus hardies dans le style de concert le plus brillant. Le vieux Pleyel ne put que manifester son étonnement en lui baisant les mains. Après de telles improvisations, Beethoven partait d'un grand éclat de rire de plaisir.

Ce fut après une soirée de ce genre, que Camille écrivit encore à sa mère, le 16 messidor (29 juin):

Enfin j'ai entendu Beethoven, il a joué une sonate de sa composition et Lamare (le célèbre violoncelliste) l'a accompagné. Il a infiniment d'exécution, mais il n'a pas d'école, et son exécution n'est pas finie, c'est-à-dire que son jeu n'est pas pur. Il a beaucoup de feu, mais il tape un peu trop; il fait des difficultés diaboliques, mais il ne les fait pas tout à fait nettes. Cependant il m'a fait grand plaisir en préludant. Il ne prélude pas froidement comme Wœlfli; il fait tout ce qui lui vient dans la tête et il ose tout. Il fait quelquefois des choses étonnantes. D'ailleurs il ne faut pas le regarder comme un pianiste parce qu'il s'est totalement livré à la composition et qu'il est très difficile d'être en même temps auteur et exécutant....

On est bien moins connaisseur en bonne musique ici qu'à Paris, (ajoute Camille Pleyel, dans la même lettre du 16 messidor), et Haydn n'est pas estimé comme il devrait l'être. Cependant les quatuors de papa ont fait et font du bruit. Le prince Lobkowitz et le comte Erdödy voudraient absolument les avoir et ne les auront peut-être ni l'un ni l'autre, mais je n'en sais rien.

Ce fut probablement au lendemain d'un concert chez l'un de ces deux nobles personnages, — car, en cet été de 1805, il ne parut dans aucun concert public, — que Beethoven se livra à des improvisations dont Camille Pleyel avait gardé un vif souvenir, rapporté par Ernest Legouvé, dans les pages qu'il a consacrées à Eugène Sue. Il raconte une soirée, rue de la Pépinière, chez l'auteur des *Mystères de Paris*, dont Camille Pleyel s'était constitué le comptable et quasi le curateur.

Quant à Camille Pleyel....

Était-ce Pleyel, le facteur de piano?

Précisément, et dites-vous que jamais instrument de musique ne sortit de ses ateliers, résonnant plus harmonieusement que son âme. Pianiste de premier ordre, élève de Steibelt, il tenait de lui la tradition, le style du maître.

Chopin disait souvent: „Il n'y a plus aujourd'hui qu'un homme qui sache jouer Mozart, c'est Pleyel, et quand il veut bien exécuter avec moi une sonate à quatre mains, je prends une leçon.“

La conversation de Pleyel abondait en souvenirs intéressants sur les grands musiciens. Il avait entendu improviser Beethoven. Un jour à Vienne, on annonce un grand concert, et pour couronner ce concert,

une improvisation de Beethoven. Pleyel y court avec son père; le maître arrive, s'assied au piano, prélude par quelques notes insignifiantes, ébauche quelques accords, les interrompt, en essaye d'autres qu'il abandonne aussi, puis tout à coup, après deux ou trois minutes d'essai, il se lève, salue et s'en va. La déconvenue du public, vous vous la figurez! On ne parla toute la journée à Vienne que de ce scandale. Le lendemain matin, Ignace Pleyel, le père de Camille, lui dit: „Allons donc voir Beethoven.“ Ils arrivent; le jeune homme tout tressaillant d'admiration, et un peu de crainte; dans quel état allait être le maître? A peine les a-t-il aperçus: „Ah! Vous voilà! Etiez-vous hier au concert?“ Oui. „Eh bien, qu'ont dit ces imbéciles? Ils m'ont traité sans doute de malotru! Ah ça! est-ce qu'ils s'imaginent qu'on improvise comme on fait des souliers, à volonté? Je suis arrivé avec d'excellentes intentions d'improvisateur, j'ai essayé, mais l'inspiration n'est pas venue. Que voulez-vous que j'y fasse? Il ne me restait qu'à partir, prendre mon chapeau et m'en aller, c'est ce que j'ai fait. Tant pis pour eux s'ils grognent.“

Tout en parlant ainsi, il était debout, à côté de son piano, nerveux, agacé, et tapotant machinalement sur l'instrument avec la main gauche, frappant tantôt une note... tantôt l'autre... tantôt d'un seul doigt, tantôt de deux ou trois... Peu à peu, sans qu'il s'en aperçoive, sans qu'il interrompe la conversation, tous les doigts de la main gauche se mettent de la partie... les notes succèdent aux notes... un vague contour de mélodie se dessine, puis sa physionomie change, sa parole devient intermittente... l'intonation n'est plus d'accord avec le mot... Enfin, au bout de quelque minutes, le voilà assis en face du piano, attaquant l'instrument tout entier, ne sachant plus s'il y avait quelqu'un là, le visage en feu, penché sur le clavier, en faisant jaillir à flots pressés les traits, les chants, les gémissements, montrant enfin à Camille le spectacle inoubliable d'un grand homme saisi à l'improviste par son génie, en lutte avec l'inspiration, en pleine crise d'enfantement, et sortant de cette heure de création pâle, frémissant, épuisé! Pleyel était admirable en racontant cette scène! Beethoven revivait dans sa physionomie et dans sa voix¹⁾

Entre Beethoven et les Pleyel, les relations continuèrent, probablement peu actives ni régulières, car Beethoven n'aimait pas beaucoup à écrire des lettres. Elles furent très cordiales, du reste, à en juger par le seul témoignage qui nous en reste aujourd'hui. C'est une précieuse lettre, non datée, que Beethoven adressa aux Pleyel, en même temps qu'une offre de différentes œuvres à publier. Ces deux lettres, dit Oscar Comettant, étaient renfermées dans la même enveloppe, et doivent être datées du 26 avril 1807²⁾. La première seule est complètement de la main de Beethoven. La seconde, dictée par lui à son frère (ou peut-être rédigée entièrement par celui-ci), est une sorte de circulaire que Beethoven adressait en même temps à son vieil ami et compatriote Simrock, éditeur à Bonn, et dans laquelle il reproduisait, au sujet des mêmes œuvres, les termes du contrat qu'il venait de passer, le 20 avril, avec Clementi, de Londres³⁾.

¹⁾ E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, I. p. 375 — 377.

²⁾ Dans un *Nid d'autographes* (2e édition, 1886, p. 186), Oscar Comettant date la première lettre du 26 avril 1806, alors que le facsimilé ne porte aucune indication ni de lieu ni de date. La seconde lettre n'est plus dans la collection Pleyel. Comettant, après avoir indiqué qu'elle est du même jour que la précédente, la date par inadvertance du 26 octobre: Or, elle est sans aucun doute du 26 avril, car le même jour, Beethoven faisait écrire par son frère Karl exactement dans les mêmes termes à Simrock. Le 20 avril, Clementi lui avait payé les mêmes ouvrages 100 livres sterl. Beethoven s'engageait à „ne vendre ces ouvrages soit en Allemagne, soit en France, soit ailleurs“, que quatre mois après leur départ pour l'Angleterre.

³⁾ Ces deux lettres se lisent dans les éditions de la correspondance, ainsi que dans Thayer.

La réponse de Pleyel ne nous est pas connue. Nous savons seulement qu'elle dut être un refus. Simrock, au contraire, répondait de Bonn le 31 mai, que, Beethoven ayant déjà pris un co-éditeur pour l'Angleterre, le gain se réduirait à la France où „vos œuvres, en dehors de Paris, ne peuvent, et de beaucoup, être utilisées selon leur mérite“; en outre, disait Simrock, „à aucune autre époque depuis quinze ans de guerre, le commerce de musique n'a été si bas qu'aujourd'hui et il tombe chaque jour plus bas“. Malgré des difficultés du temps, Simrock offrait cependant 300 livres comptant et 1.300 livres en billets payables en deux ans. „Ce serait toujours une certaine somme“, écrivait Beethoven (de Baden, 16 juin), à son ami Gleichenstein, qu'il consultait sur ses affaires. „On pourrait faire le contrat avec lui, pour Paris seulement. — Il pourra faire après cela ce qu'il voudra. — Ainsi le Comptoir d'Industrie n'aurait rien à objecter. — qu'en pense-tu?“

Finalement, ni Breitkopf, consulté le premier, ni Pleyel, ni Simrock ne publièrent les ouvrages en question: l'ouverture de *Coriolan*, la quatrième Symphonie, le quatrième Concerto de piano, celui de violon, avec son arrangement pour piano et les trois Quatuors, op. 59 parurent au Bureau (ou Comptoir) d'Arts et d'Industrie, à Vienne, en 1808 et 1809.

Pleyel ne publia d'original aucun œuvre de Beethoven.

Il semble bien que la correspondance entre Beethoven et son aîné en resta là. Cette même année 1807, Ignace Pleyel fondait le manufacture de pianos qui vient d'accomplir sa cent-vingt-troisième année d'existence⁴⁾.

⁴⁾ Longtemps plus tard, en 1826, le nom de Pleyel se rencontre par deux fois dans la biographie de Beethoven. Un jour, il est question de sa méthode de piano pour le jeune Breuning. „Je préfère celle de Clementi“, dit Beethoven, et il s'occupe, dans l'été de 1826, de la lui procurer. Vers le même temps, son interlocuteur Karl Holz, écrit dans un carnet de conversation, à propos de l'un des derniers Quatuors, celui en *si bémol*, dont Beethoven détacha la Grande Fugue pour la remplacer par un nouveau final — ce fut l'un de ses derniers travaux, — à l'automne de 1826:

„Encore la fin pour le Quatuor en *si bémol*, en une heure vous aurez terminé... Il voudrait bien l'envoyer; il faut que Pleyel le voie, l'édition d'ici exige aussi au moins 12 nouvelles planches.“ Comme nous n'entendons ici qu'un interlocuteur, il est difficile de comprendre exactement de quoi il s'agit. „Il“ désigne peut-être Schlesinger de Paris, qui vint à Vienne l'été de 1826, — ou Artaria chargé d'envoyer à Schlesinger des manuscrits de Beethoven?

Ein Kapitel über die Musikpflege Laibachs zur Zeit Schuberts

von Josef Mantuani

Laibach — Musikpflege — zur Zeit Schuberts — das scheinen auf den ersten Blick unvereinbare Dinge, und mein Beginnen, ein Kapitel darüber zu schreiben, von vorneherein ein bedenkliches Unternehmen zu sein. Vielleicht. Oder ist es doch anders gewesen?

Laibachs Musikpflege reicht tief ins Mittelalter zurück. Hier erklangen die Weisen Ulrichs von Liechtenstein, Herrands von Wildon, eines der Scharfenberger (vielleicht Rudolfs?) und des jungen Lucidarius. Krains junge Leute waren Mitglieder einer Vagantenorganisation; Oswald von Wolkenstein durchzog diese Gaue und kokettierte mit seiner Kenntnis des Slovenischen. Im 15. Jahrhundert war hier die Polyphonie wohl bekannt und hat in Georg von Slatkonja ihren ältesten urkundlich nachweisbaren Vertreter. Im 16. Jahrhundert folgt ihm Jakob Gallus als schaffender Künstler und neben diesem eine respektable Reihe von Komponisten, Organisten, Kantoren und Musiklehrern, wie Th. Runpler, J. A. Capelle, A. Bohorizh, A. Chrön, J. Döller, W. Feyrer, A. Frischlin, J. Globokar, J. Höffer, J. Iden, Ph. Lang, M. Lathomi, A. Legat, L. Maderle, L. und R. Mordax, J. Murmayr, W. Oberecker, G. Plautz, S. Poppius, J. Prentelius, M. Restel, D. Rideniz, M. Schallahar, J. Schott, L. Selanz, M. Singer, W. Striccius, F. Telitsch, M. Venezianer, M. Voglar (Carbonarius), A. Zhirgan und noch andere. Nicht zu vergessen die vielen Dilettanten, besonders aus Adelskreisen. Die heimische männliche Jugend studierte in Böhmen (Prag), Deutschland, Italien und Frankreich (Paris); die Rückstrahlung kam dann -- direkt oder indirekt -- der Heimat zugute. Selbst an Musikantenorganisationen fehlte es nicht. Seit dem Mittelalter unterhielt die Stadt Laibach ihre eigenen Musikanten, die „*Stadthurner*“, d. i. Bläser (Posaunen, Trompeten, Hörner und Zinken), die jährlich eine Besoldung von je 200 fl. erhielten; im Jahre 1540 ward ihre Zahl auf vier festgesetzt. Neben diesen gab es „*Stadtgeiger*“. Diese standen, wie heute die Dienstmänner, an den Straßenecken, auf einen Verdienst wartend. Sie durften bei Hochzeiten, Taufen, Tänzen u. dgl. aufspielen. Da ihre Zahl stetig wuchs, beschloß die Stadtbehörde einen *numerus clausus* von vier Mann. Neben diesen unterhielt das Land Krain seine „*Landestrumetter*“ und „*Kriegspaukisten*“ aus einem besonderen „*Trompeterfonds*“, der, trotzdem es 1769 zum Beschlusse kam, diese Trompeter „absterben“ zu lassen, noch im Jahre 1805 bestand.

Wie werktätig auch die private Initiative bei der Musikkultur mittat, dafür liegt der glänzendste Beweis in der 1701 gegründeten, seit 1702 öffentlich auftretenden „*Philharmonischen Gesellschaft*“, der *ältesten Vereinigung für künstlerische Musikpflege in der Öffentlichkeit*.

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert begannen die französischen Invasionen, die auch — besonders die dritte (1809—1813) — manches Gute, darunter eine Reorganisation des Schulwesens mitbrachten. Diese war für die österreichische Regierung nach der Rekuperation ein Wegweiser bei der Neugestaltung des Unterrichtswesens in Krain.

Schon nach der zweiten Invasion (1805—1806) dachte man in Wien an eine *Einführung des öffentlichen Musikunterrichtes*, denn im Budget des Jahres 1807 war ein Betrag von 450 fl. als Jahresgehalt für einen Musiklehrer vorgesehen. Die französische Herrschaft ließ diese Absicht zurücktreten; doch kam man nach dem Abzug der Franzosen auf den Plan zurück. Das Laibacher Gubernium lud (15. XI. 1814, Z. 16148) die Philharmonische Gesellschaft ein, einen Vorschlag zu erstatten, „wie in Laibach Musik gelehrt werden könnte“, so, daß es auch Lehramtskandidaten daran teilzunehmen möglich wäre. Die Philharmonische Gesellschaft einigte sich (30. I. 1815) über die Grundzüge einer Organisation der Musikschule und legte sie (9. II. 1815) dem Gubernium vor. Von hier wanderte der Entwurf zur Begutachtung an das bischöfliche Konsistorium (12. II. 1815, Z. 1400), von diesem an die Direktion der Normalschule (21. II. 1815, Z. 155), von dort an das Konsistorium zurück, welches den Akt (1. III. 1815, Z. 187) an das Gubernium zurückleitete. Daraufhin ordnete die Landesregierung (23. V. 1815, Z. 5361) eine gemeinsame Sitzung an, bei welcher die Schuloberaufsicht, das Lycealrektorat, das Kreiskommissariat, die Staatsbuchhaltung und die Direktion der Philharmonischen Gesellschaft zum Worte kamen. Der Bericht wurde (31. VII. 1815) dem Gubernium vorgelegt, das ihn (19. VIII. 1815) nach Wien an die „Zentralorganisationskommission“ einsandte. Diese approbierte die Vorschläge (11. XII. 1815) und bewilligte 724 fl. 33 kr. für das Instandsetzen der Räume und dazu 300 fl. für die Einrichtung (Z. 13567 des Gubernium-Archivs). *Damit war auch die Stelle eines staatlichen Musiklehrers systemisiert.* Man ging nun auf die Suche nach einem Lehrer. Anfangs des Jahres 1816 (11. I., Fasz. II/2, sub-divis. VI. Nr. 1) legte das Konsistorium einen Verlautbarungsentwurf, betreffend die neugegründete Musikschule, dem Gubernium vor; er soll in der amtlichen „Vereinigten Laibacher Zeitung“ und in den amtlichen Zeitungen zu Klagenfurt, Graz, Wien und Prag je dreimal veröffentlicht werden und „so allen jenen Individuen, die sich für das neuerrichtete Musiklehramt geeignet glauben, Gelegenheit verschaffet werde, für diese Stelle bittlich anzuhalten“. In der Verlautbarung werden die zu übernehmenden Pflichten und Rechte des Lehrers aufgezählt und folgende Angaben im Gesuche des Kompetenten gefordert: glaubwürdige Zeugnisse über „das Alter, geburtsort, dermalige Beschäftigung, Kännnisse, ob er ledig, verheurahtet oder Witwer, mit oder ohne Kindern, und deren Anzahl, dann über ihre gründlichen musikalischen Kenntnisse, und über ihre dießfällige Lehrfähigkeit“, sowie auch ein von der geistlichen und politischen Behörde ihres Aufenthaltes bestätigtes gutes Sittlichkeitszeugnis.

Man sieht: der Weg war etwas länglich — doch allseitig durchdacht und streng korrekt.

Unter einem ward auch ein Statut für die Musikschule geschaffen und vom Konsistorium (2. III. 1816, Nr. 222) dem Gubernium zur Bestätigung unterbreitet; diese erfolgte am 29. März 1816.

Währenddessen begannen auch schon Gesuche einzulaufen. Der Termin war auf den 15. März 1816 fixiert. Im ganzen kompetierten um die Musiklehrerstelle 21 Interessenten. Es sind folgende (nach dem Besetzungsvorschlag vom 16. Juli 1816, Konsist.-Arch., Fasz. II/2, Nr. 241¹⁾):

1. *Schwerdt* Leop. Ferd., Organist und Chordirektor bei St. Jakob in Laibach, aus Weizendorf in Oesterreich, 39 Jahre alt, verheiratet, 5 Kinder.

2. *Kubick* Franz, Domkapellmeister in Görz, aus Stadelplatz in Böhmen, 44 Jahre, verheiratet, 5 Kinder.

3. *Plieml* Georg, Steuereinnnehmer zu Kötschach im Villacher Kreis, aus Hamburg b. Regensburg in Bayern, 28 Jahre, ledig.

4. *Höller* Anton, Organist und Chordirektor an der Kathedralkirche zu Laibach, aus Neunkirchen in Oesterreich, 55 Jahre, verheiratet.

5. *Gloss* Joseph, Tonkünstler und Bürger zu Jungbunzlau, aus Zanescht oder Unterkresto, 37 Jahre, verheiratet, 2 Kinder.

6. *Miksch* Joseph, Lehrer der Schönschreibekunst an der hiesigen (Laibacher) Normalhauptschule, aus Neustadt in Böhmen, 37 Jahre, ledig.

7. *Swoboda* Anton, Guber. Kanzlei Praktikant zu Prag, aus Horzowitz in Böhmen, 26 Jahre, ledig.

8. *Habig* Florian, Regiments Trompeter zu Pardubitz, aus Algersdorf in Böhmen, 49 Jahre, verheiratet, 10 Kinder.

9. *Reitmann* Anton, 2ter Schullehrer an der Marktschule zu Vorderberg, aus Hartberg in Steier, 25 Jahre, ledig.

10. *Sokoll* Franz, Tonlehrer zu Klagenfurt, aus Stadt Salzka in Böhmen, 36 Jahre, verheiratet, 1 Kind.

11. *Ginzberger* Timotheus, fürst. Gurker Vizedom Amts Sekretär (Geburtsort, Alter und Familienverhältnisse waren im Gesuche nicht angegeben).

12. *Horalek* Joseph Mathias, ständischer Stadt- und Kirchenmusikus zu Klagenfurt, aus Polanka in Böhmen, 24 Jahre, ledig.

13. *Korbelius* Wenzel, Schul- und Musiklehrer zu Göß in Obersteier, aus Hostonitz in Böhmen, 33 Jahre, ledig.

14. *Baumgartner* Michael, Lehrersgehilf der 1ten Klasse an der Hauptschule zu Judenburg (Geburtsort nicht angegeben), 22 Jahre, ledig.

15. *Mink* Leopold, Tonkünstler in Wien (Geburtsort, Sitten, Alter, Familienverhältnisse unbekannt).

16. *Demmel* Michael, Organist an der Stadtpfarr zu Eisenstadt, aus Weigelsdorf in N. Oesterreich, 26 Jahre, ledig.

17. *Schauff* Jakob, Musiklehrer in Wien, aus Kiebitz in Mähren, 44 Jahre, verheiratet, 3 Kinder. — Musikalische Kenntnisse (theoretisch und praktisch) Laut Zeugniß Litt. C et D: Gesang, Orgel, und alle Bogen-

¹⁾ Wegen Raumangel können nicht alle Qualifikationen in extenso mitgeteilt werden. Eine Ausnahme soll nur bei *Schauff* und *Schubert* platzgreifen. Das übrige archivalische Material soll anderwärts vollständig zugänglich gemacht werden. Alle mitgeteilten Punkte sind in der Form des (oben zitierten) Originals.

instrumente, sehr empfehend gut; Musik überhaupt, und Blasinstrumente theoretisch gründlich. Moralität Zeugniß Litt. A et B tadellos. — Dieser praktische Musiklehrer wurde von dem k. k. H. Hofkapellmeister, Anton Salieri, in Beyseyn zweyer bewährten Tonkünstler in Wien geprüft, und ungeachtet des sehr rühmlichen Zeugnisses Litt. C, für die Musiklehrersstelle in Laibach nicht geeignet befunden. Er unterzoh (!) sich daher einer zweyten Prüfung mit Vorzug (Nr. 19 et 20).

18. *Schubert* Franz, Schulgehilf in Wien, Geburtsort: unbekannt; Musikalische Kenntnisse (theoretisch und praktisch) Laut Zeugniß Litt. A: Orgel, Violin und Gesang, sehr empfehend; ist zugleich Komponist; Blasinstrumente unbekannt. Moralität Zeugniß Litt. B: sehr gut. Lebensjahre: — ledig — verheurathet — Wittwer — Zahl der Kinder —. Dieser Bittwerber dessen Alter nirgend vorkömmt, ist ein Zogling des k. k. Convicts: war Hofsängerknabe, und dürfte vermuthlich noch sehr jung und ledig seyn. Er wird von dem k. k. H. Hofkapellmeister Salieri für die Musiklehrersstelle als fähig erklärt, und selbst von der Stadthauptmannschaft und Schulenoberaufsicht in Wien vorzüglich empfohlen.

19. *Hanslischek* Peter Anton, Instruktor zu Baden bei Wien, Geburtsort: unbekannt; 56 Jahre, ledig. — Diese zwey letzten Kompetenten,²⁾ wurden ebenfalls von dem k. k. H. Hofkapellmeister Salieri in Wien geprüft, bei welcher Gelegenheit Jakob Schauff (Nr. 17) sich einer zweyten strengen Prüfung unterzog, und laut Bericht der Stadthauptmannschaft sub. Nr. 19 et 20, dann nach dem Zeugniß des allgemein geschätzten Hofkapellmeisters Salieri Nr. 10397 die meisten Fähigkeiten unter den bisher geprüften Kompetenten, für das Amt eines Musiklehrers bewies. — Seine Conduite, welche mit keinem Zeugnisse ausdrücklich dargethan wird, glaubt Jakob Schauff dadurch begründen zu können, daß demselben von der n. oest. Landesregierung noch untern 15. May 1814 [:Beilage Nr. 17 Litt. B:] erlaubt wurde, eine privat (!) Musikschule in Wien zu errichten, und von welcher auch in dem nehmlichen Zeugnisse Litt. C Nr. 17, Erwähnung geschieht, und zwar mit dem sehr empfehlenden Beisatze „daß er (Jakob Schauff) zur Besetzung der Musiklehrersstelle in Laibach nicht nur geeignet, vielmehr jeder öffentlichen Musiklehrersstelle Ehre machen würde“. — Bittwerber spricht deutsch und böhmisch, wie auch etwas lateinisch und italienisch. Seine 3 Töchter sind, dem Vorgeben nach, ebenfalls gut musikalisch.

20. *Wöss* Joseph, Schulgehilfe in Losdorf bei Mölk, gebürtig von Losdorf im V. O. W. W., 26 Jahre, ledig.

21. *Pernsteiner* Mathias, Stadtpfarrorganist zu Gmunden in Oesterreich ob der Enns, aus Friedberg in Böhmen, 42 Jahre, verheiratet, 3 Kinder.

Auf Grund dieser Qualifikationstabelle, die übrigens keineswegs eine Lokationsaufstellung nach der Verdienstlichkeit, sondern die Gesuche nach der Ordnung ihres Einlaufes darstellt, erstattete das Konsistorium einverständlich mit der Philharmonischen Gesellschaft einen Besetzungsvorschlag. Mit größtem Nachdruck tritt es für *Jos. Miksch* (Nr. 6) ein, als für „den hierorts bekannten“ Bittwerber. Es war ein verschleierte Solovorschlag.

²⁾ Diese beiden Kompetenten sind, laut Verweis unter Nr. 17: („Nr. 19 et 20“) = *P. A. Hanslischek* und *Jos. Wöss*.

Miksch war musikalisch gebildet, Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft und versah im Jahre 1816 provisorisch den Musikunterricht an der neuerrichteten Musikschule. Er wollte jedoch seine Stelle als Schönschreiber unbeding't beibehalten und das Musiklehramt dazu kumulieren.

Außerdem wurde ein Ternovorschlag erstattet. „Unter den auswärtigen“ — heißt es im Vorschlag — „deren keinen das Konsistorium kennt, und sich daher nur mit vieler Schüchternheit an die Bestimmung der Verdienstesordnung wagt, schienen nachstehende drey mit Rücksicht auf ihre beygebrachten Zeugnisse für die Musiklehrersstelle die geeignetsten zu seyn: und zwar *Kubick Franz*, Domkapellmeister zu Görz; *Sokoll Franz*, Tonlehrer zu Klagenfurt, und *Schubert Franz*, *Schulgehülfe zu Wien*³⁾. Ihre musikalischen Kenntnisse sind in der Kompetententabelle aufgeführt, und sind, so wie ihre übrigen Empfehlungen noch mehr aus den beygebrachten Zeugnissen ersichtlich.

Im Musikfache dürfte vielleicht *Jakob Schauff* diesen den Vorzug abgewinnen, da er jedoch, hinsichtlich seiner sonstigen Eigenschaften keine Zeugnisse beibringt, so kann Konsistorium für ihn um so weniger stehen, als es bey einem öffentlichen Musiklehrer nicht allein auf musikalische Kenntnisse, sondern auch vorzüglich darauf ankömmt, daß er durch eine gute Behandlungsart der Kinder, durch Handhabung der Schulzucht, durch Bescheidenheit und Männlichkeit des Charakters das Zutrauen des Publikums sich erwerbe, und die neuerrichtete Musickschule in guten Ruf bringe und erhalte.“

Das Gubernium lehnte jedoch (23. Juli 1816, Z. 7866) Miksch wegen Einreihungsschwierigkeiten in den Status ab und beauftragte das Konsistorium „den Besetzungs-Vorschlag für die Musiklehrers-Stelle mit Beyziehung der philharmonischen Gesellschaft in eine wiederholte reife Überlegung zu ziehen . . .“

Am 11. August 1816, Z. 272, erstattete das Konsistorium nun den revidierten Vorschlag, der so lautete:

1. *Schauff Jakob*, Privatmusiklehrer in Wien.
2. *Sokoll Franz*, Tonlehrer zu Klagenfurt.
3. *Kubick Franz*, Domkapellmeister zu Görz.

Diesmal ist demnach *Schubert entfallen*. — Über *Schauff* folgt ein ausführlicher Zusatz, mit dem der Primolocovorschlag begründet wird: der erfolgreiche Betrieb seiner Privatschule in Wien, Verlässlichkeit seines Charakters auf Grund der Erlaubnis der n.-ö. Landesregierung vom Jahre 1814, eine Privatmusikschule in Wien errichten zu dürfen und das Zeugnis *Salieris*, „welcher ihm nach wiederholter Prüfung unter den übrigen geprüften Kompetenten die meisten Fähigkeiten für das Amt eines Musiklehrers zuspricht . . .“ — Auch bei *Sokoll* folgt eine ähnliche Begründung, warum er *secundo loco* vorgeschlagen wird; dies geschehe nur deshalb, weil *Salieri* dem erstvorgeschlagenen ein so gutes Zeugnis ausgestellt habe; sonst sei *Sokoll* gleichbefähigt und wäre sogar wegen seines kraftvolleren Alters *Schauff* vorzuziehen. *Kubick* ist empfehlenswert, könne jedoch den beiden ersteren nicht vorgezogen werden.

Auf Grund dieses Vorschlages wurde *Franz Sokoll* ernannt. Laibach hatte eine staatliche Musikschule und einen staatlich angestellten, definitiven

³⁾ Doppelt hervorgehoben von mir.

Musiklehrer seit dem Jahre 1816, während im Jahre 1815 Jos. Miksch den Posten provisorisch versah.

Viel besprochen wurde die Ablehnung Schuberts und Antonio Salieri dafür verantwortlich gemacht, da er hinterrücks sich für Schauff eingesetzt hätte. Überblicken wir diese Angelegenheit an der Hand dieses vollständigen Aktenmaterials nochmals.

1. Salieri gab Schubert das beste Zeugnis. Zwischen beiden muß eine Verabredung erfolgt sein, nach der Schubert eine Art „Selbstqualifikation“ mit Vorwissen seines Lehrers in das Gesuch schreiben durfte, um sie von Salieri bestätigen zu lassen. Wie wäre es sonst Schubert möglich gewesen zu schreiben, er hätte sich solche Fertigkeiten erworben, „daß er laut beiliegenden Zeugnisses (= A. Salieris) unter allen um diese Stelle nachsuchenden Bittwerbern als der fähigste erklärt wird“? Und hätte Salieri, der angesehene Hofkapellmeister, diese Behauptung mit seiner Namensfertigung bestätigen können, wenn sie ohne sein Vorwissen niedergeschrieben worden wäre? Salieri hatte — das unterliegt keinem Zweifel — das fertige Gesuch vorliegen, denn er beruft sich auf dessen Angaben: „*affermo, quanto nella supplica di Francesco Schubert in riguardo al posto musicale di Lubiana sta esposto*“⁴⁾.

2. Salieris Zeugnis war für die Laibacher Schulbehörde in erster Linie *maßgebend*, Schubert trotz dessen lückenhaften Gesuches ins Terno aufzunehmen. Ihn *primo loco* vorzuschlagen ging nicht an, da man nicht einmal wußte, wie alt er sei! (Am Datum des Gesuches hatte er 19 Jahre, 2 Monate, 8 Tage und war der jüngste unter den Kompetenten.)

3. Salieri, der ihm selbst riet, sich um die Stelle zu bewerben — was er ja auch bestätigt — *konnte und durfte sich nicht selbst widersprechen; scripta manent!*

4. Salieris Verwendung für Schauff geht nicht über die strengste Pflicht hinaus. Schon das erste Prüfungsergebnis bei Schauff war ein *sehr gutes*, doch wurde er für die Musiklehrerstelle in Laibach als *nicht geeignet* befunden. Aus welchem Grunde — darüber verlautet in den Akten nichts. Dieser Bewerber hat offenbar rekuriert und erzwang so die Zulassung zu einem zweiten Examen, das nun glänzend ausfiel. Salieri mußte ihm ein sehr gutes Zeugnis ausstellen und ihn für durchaus befähigt erklären.

Doch widersprach sich der Herr maestro nicht im geringsten. Ausdrücklich betont er, daß Schauff „die meisten Fähigkeiten unter den bisher *geprüften* Kompetenten für das Amt eines Musiklehrers bewies“. Schubert aber gehörte *nicht* unter die „*geprüften*“. Die Wiener Stadthauptmannschaft betont dieses ausdrücklich in ihrem an das Laibacher Gubernium gerichteten Begleitschreiben zu Schuberts Gesuch: „Man hat den Bittsteller aus dem Grunde nicht erst zu einer neuerlichen Prüfung seiner

⁴⁾ Das Gesuch ist abgedruckt bei M. Friedländer, F. Schubert, Deutsche Rundschau, 1897, S. 231. — Vergl. O. E. Deutsch, Fr. Schubert. Dokumente seines Schaffens, 1913, S. 28. — Außer Salieri muß auch Jos. Spendou, Domdechante, später Dompropst von St. Stephan in Wien, sich für Schubert verwendet haben. Die Empfehlung der „Schulenaufsicht“ kann nur von diesem herrühren, denn er war der Schulenaufsicht. Schubert traf mit ihm wiederholt zusammen: im Präparandenkurs bei St. Anna, in der Schule und in der Kirche von Lichtenthal und widmete Spendou auch sein op. 128 (Kantate): „Empfindungsäußerungen des Wittweninstitutes der Schullehrer Wiens für den Stifter und Vorsteher desselben“.

musikalischen Fähigkeiten angehalten, weil er ein Zeugnis ddo. 9. April 1816, des k. k. Hofkapellmeisters Anton Salieri seinem Gesuche beilegte . . . Da eben Salieri es ist, welcher auch die übrigen Bittsteller um diese Stelle prüfte, so ist dessen ausgesprochenes Urteil für Schubert sehr rühmlich“⁵⁾).

5. Es ist somit Tatsache, daß Schubert im ersten Besetzungsvorschlag nur auf Grund des Zeugnisses Salieris, ungeachtet von Schauffs Mitkompetenz, in das Terno kam.

6. Zwischen dem ersten und zweiten Besetzungsvorschlag zog Jos. Miksch sein Gesuch zurück. Er mochte erfahren haben, daß sein Kumulierungsplan aussichtslos war. Dieser Rücktritt führte zu einem anderen Tervorschlag, in dem Schubert als der vermutlich (und tatsächlich) jüngste Bewerber fallen gelassen wurde.

Nach diesen vervollständigten archivalischen Belegen kann demnach Ant. Salieri keinerlei Hinterhältigkeit, Doppelzüngigkeit oder Intriguenspiinnerei mehr zur Last gelegt werden.

7. Wäre damals Schubert nach Laibach gekommen, hätte er es nicht lange ausgehalten. Er war in seinem Wien, im Milieu des Liedes und der Töne verwurzelt. Vom Gesichtspunkte der Kunst kann man dem Geschick nur dankbar sein, daß er die Stelle nicht erhielt. Laibach hätte freilich gewonnen, Schubert und die Kunst jedoch verloren, wenn er hier Musiklehrer geworden wäre, und sei es auch nur für etliche Jahre. Was Schubert nach 1815 in Wien schuf, erhielt und behielt dessen Charakter und Marke — zum Vorteile der Kunst.

Und daß man ihn fallen ließ — ist das verwunderlich? Schubert war damals ein junger, außerhalb Wiens fast unbekannter Künstler. Man darf die Laibacher Episode vom Jahre 1816 nicht von der hohen Warte der heutigen Erkenntnis beurteilen, und den Laibachern von anno dazumal, die keine prophetische Gabe besaßen, Schuberts zukünftige Bedeutung vor auszusehen, dieses Manko als Sünde ankreiden. Heute ginge es Schubert wohl anders — aber den Laibacher Behörden auch.

Sokoll, der die Musiklehrerstelle erhielt, war eine kurze Zeit beschieden; im Jahre 1822 überließ er seinen Posten dem Kaspar Maschek (1822—1854), diesem folgte sein Sohn Kamillo Maschek (1854—1859) und diesem Anton Nedvĕd (1859—1890); er war der letzte Musiklehrer dieses Typs. Die Musikpflege zu Schuberts Zeit war ziemlich eingeschränkt durch das politische Chaos: gelegentliche Aufführungen der philharmonischen Gesellschaft, hin und wieder auswärtige Künstler und Kompositionen — besonders von Wiener Tonsetzern. Die Musen schwiegen — um sich später umso glänzender einzustellen und zu entfalten.

⁵⁾ Abgedruckt bei O. E. Deutsch, I. c., S. 28. — Dieser Aufsatz war zu Beginn des Monats November 1929 fertiggestellt. Nun brachte die „Baseler Nationalzeitung“ im Abendblatt vom 29. Juli 1930 einen Artikel unter der Marke: „Von der angeblichen Hinterlist Salieris gegen Schubert“, wo Prof. O. E. Deutsch nach zwei neulich in Wien aufgetauchten Dokumenten diese Angelegenheit behandelt und „übrigens ohne besondere Sympathie für Salieri“ — zu dem gleichen Resultat wie ich gelangt, allerdings mit einigen im Material, das ihm zu Gebote stand, liegenden Diskrepanzen. Ich freue mich über die Übereinstimmung der Endresultate.

Der stilistische Dualismus in der Musik des 19. Jahrhunderts

von Hermann W. v. Waltershausen

Ein Problem aufzurollen, nicht es zu lösen, ist der Zweck der nachfolgenden Ausführungen. Die Zeit für abschließende Zusammenfassung auf dem Gebiete der musikalischen Stillehre ist heute noch nicht gekommen. Immer noch bleibt der gangbarste Weg von der Darstellung des Einzelfalles auszugehen und zu versuchen, aus ihm Wesentliches, Grundsätzliches, Typisches herauszuschälen.

In den Jahren 1900 bis 1907, als ich bei Ludwig Thuille in München Komposition studierte, war die ganze deutsche musikalische Welt in zwei feindliche Lager gespalten. Keineswegs konnte man aber eine reaktionäre Gruppe gegenüber einer fortschrittlichen erkennen. Im Gegenteil, auf beiden Seiten gab es einen reaktionären Flügel, eine Mitte und eine Fortschritts-partei. Die eine Seite verehrte Wagner als den ganz großen Meister und kämpfte für Berlioz, Liszt, Hugo Wolf, Bruckner und Richard Strauß. Die anderen erblickten den Höhepunkt der nachklassischen Musik in Brahms, betonten im übrigen eine Art von Pachtrecht auf die Klassiker, mit einer leisen „*reservatio pectoralis*“ gegen den späten Beethoven, und mit der zuerst zögernden, dann aber immer mehr propagierten Annektion Max Regers als einen der ihrigen. Der hier entbrannte Streit ging hauptsächlich um die Programmmusik, die von der einen Seite geradezu als die einzige noch mögliche Form des Musizierens betrachtet wurde, von der anderen ebenso schroff als eine grobe Verirrung in Bausch und Bogen abgelehnt wurde. Wagner fing schon damals an, langsam dem Streit der Meinungen entrückt zu werden; der Oper wurde zunächst überhaupt kein vorwiegendes Interesse zugewendet. Bruckner wurde allerdings trotz seiner nicht zu bestreitenden Zugehörigkeit zur absoluten Musik zu dem Kreis der Erstgenannten gerechnet, und zwar wohl hauptsächlich deshalb, weil man seine Eigenart noch nicht erkennen konnte, seine formale Logik wohl nicht begriff und ausgesprochen äußerliche Verwandtschaften mit der Wagnerschen Klangwelt und mit den Thementypen der Programmmusiker, vor allem mit deren Dreiklangssymbolik, als das Wesentliche ansah.

Die Wogen gingen hoch. Als einmal der junge Siegmund von Hausegger, damals der Dirigent der Volkssymphoniekonzerte des Kaim-Orchesters, wagte, an einem Abend die II. Symphonie von Brahms und die IV. von Bruckner zusammen aufs Programm zu setzen, war dies eine Sensation für München; im Konzertsaal war die Atmosphäre eines Pulvermagazins, an das von leichtfertiger Hand eine brennende Lunte gelegt ist. Wir können diese Gegensätze heute nicht mehr so ganz begreifen. Wir wissen längst, daß das damalige Für und Wider der Meinungen Binsenwahrheiten ent-

hielt, daß es überhaupt keine andere als absolute Musik gibt und daß keine Musik lebendig sein kann, wenn sie nicht einen menschlichen Hintergrund hat und deshalb auch mehr oder weniger durch Assoziationen mit der Welt der konkreten Vorstellungen in Verbindung steht. Aber es muß uns doch zu denken geben, daß der alte Streit heute in neuer Form wieder entbrannt ist. Der Ruf nach Sachlichkeit in der Musik verdammt allerdings die Meister beider ehemals feindlichen Lager, ohne noch viel Unterschied zu machen, und will im Kampf gegen die „Rauschmusik“ bei Brahms und seiner Schule dieselbe Belastung mit romantischem Eros und Pathos erkennen, wie etwa an dem Extremsten der ursprünglichen neudeutschen Schule, an Liszt. Die musikalische Sachlichkeit ist ein Schlagwort, das verschiedene Schulen in sich einschließt, von der trockensten Rechenkunst mit Notenköpfen bis zur extremsten Entfesselung des musikantischen Spieltriebs. Überall in dieser radikalen Fortschrittspartei wird aber das verpönt, was Friedrich v. Hausegger „Musik als Ausdruck“ genannt hat.

Der Theoretiker der musikalischen Sachlichkeit hatte allerdings schon 1854 gesprochen, Eduard Hanslick mit seinem Essay „Vom Musikalisch-Schönen“. Ob Hanslick wohl geahnt hat, welche Weiterungen spätere Generationen aus geistreichen, aber einseitig problematischen Ausführungen ziehen würden? Daß seine Theorien einseitig waren, ebenso wie die späteren Gedankengänge Friedrich v. Hauseggers, hat Riemann erkannt; daß aber hier ein unvereinbarer Dualismus besteht, beweist am besten das Scheitern seines Versuches, eine Musikästhetik auf der Synthese von Hanslick und Hausegger aufzubauen. Der große Riß klafft seit dem Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und hat sich bisher noch nicht geschlossen. Daß er aber früher nicht bestand und auch nicht einmal in der eigentlichen musikalischen Romantik, beweist unter anderem Schumanns Verständnis für Berlioz. Wenn wir weiter rückblickend in der Musikgeschichte Umschau halten, so finden wir aber nirgends ähnliche Gegensätze zum offenen Kampf entwickelt; so scharf sich auch sonst Schulen und Richtungen beföhdet haben, der Gegensatz zwischen dem musikalischen Ausdruck und dem Musikalisch-Schönen wird nie zu dem Schlachtgeschrei einer Welfen- und einer Waiblinger-Partei.

Die Vermutung liegt also zunächst nahe, daß es sich hier um einen zeitgebundenen Konflikt handelt. Bewiesen ist aber keinesfalls, daß ein Problem, das nur einer Periode der Kunstgeschichte angehört, deshalb nicht wesentliche Bedeutung habe. Im Gegenteil kann man feststellen, daß in der gesamten Geistesgeschichte bei aller Periodizität, die sich in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen offenbart, fast jede Epoche irgend etwas hervorgebracht hat, was nur ihr als besonders eigentümlich angehört und trotzdem wesentliche Bedeutung für die Klärung der Vergangenheit und für den weiteren Lauf der Dinge behalten hat. Es will scheinen, als ob jeder Abschnitt der Kunstentwicklung, wenn wir schon wagen wollen, dieses gefährliche Wort überhaupt anzuwenden, irgend ein besonderes grundsätzliches ästhetisches Problem zu klären von der Natur geradezu bestimmt ist; ebenso wie Kretschmar einmal mit Recht betont, daß die Geschichte der Oper und ihre Dramaturgie eigentlich identisch seien, so kann man feststellen, daß die Geschichte der Kunst wesensgleich mit einer großen Aufrollung der ästhetischen Lehre ist. Was von der Kunst im allgemeinen gilt, vermögen wir auch an der Musik im besonderen zu erkennen, vielleicht hier

bei der jüngsten der Künste und bei der, die zuletzt ihre Wissenschaft erhalten hat, heute noch am wenigsten klar.

Betrachten wir den grundsätzlichen Unterschied, wie die künstlerische Konzeption an dem typisch klassischen oder typisch romantischen Werk entsteht. Ein konkretes Beispiel mag dies beleuchten, und zwar zunächst auf einem anderen als auf dem für unsere Frage besonders exponierten Boden der Symphonie. Wenn Haydn in seinem sogenannten Kaiser-Quartett Variationen über die von ihm geschaffene österreichische Nationalhymne zum langsamen Satz ausgestaltet, so hat er damit keineswegs die Absicht, den geistigen Inhalt der Idee Österreich zu gestalten, sondern er schreibt eben ein Quartett, wie er schon viele andere geschrieben hat, entdeckt die Eigenschaften seines Liedes, die zur Variationenfolge oder, genauer gesagt, zur Paraphrasierung drängen, und bringt als Endergebnis eine Wirkung hervor, die uns nachträglich dieses Quartett zu einer besonderen Angelegenheit nationalen Geistes machen. Wenn Smetana sein Quartett „Aus meinem Leben“ schreibt, so ist wohl kaum anzunehmen, daß hier das Primäre war, schlechthin ein Quartett zu schreiben. Die Idee, das tschechische Nationaltemperament in seinem eigenen Leben und Schicksal zu spiegeln, ist ersichtlich das erste; aus dieser Idee wächst nachträglich die Wahl der Ausdrucksmittel hervor. Wenn Mozart in seiner G-moll-Symphonie (K. V. 550) in einer ganz eigentümlichen Weise eine schwere, schicksalsschwangere Stimmung hervorruft, deren Lösung und Entspannung uns manchmal erst in der freien und großen, an den Ideen der französischen Revolution gelösten Tonsprache Beethovens entgegenzutreten scheint, wenn die musikalischen Kontraste und bestimmte zwangsläufig erscheinende Assoziationen, wie z. B. im Trio des Menuetts, bildhafte Vorstellungen geradezu aufdrängen, so erscheint es doch sehr unwahrscheinlich, daß diese Symphonie aus einer eigentlichen programmatischen Idee entstanden ist. An sich ist auch hier die Form der viersätzigen Symphonie das Primäre, und erst Einfall und Entwicklung der Thematik weiten das Ganze zu einem Inhalt, der über das rein Musikalische hinauswächst. Dieser Schaffensprozeß erweitert sich bei Beethoven. Immer noch bleibt aber in der Mehrzahl seiner Werke die gegebene Form Ausgangspunkt. Das Bedürfnis, bestimmte außermusikalische Ideen in Musik umzugießen und durch diese zu gestalten, tritt trotzdem immer stärker hervor. Die Verpflanzung der Opernouvertüre in den Konzertsaal, wie diese bekanntlich bei der Coriolan-Ouvertüre stattfand, unterstützt die sich allmählich vollziehende vollkommene Wandlung im Wesen der musikalischen Konzeption. Beim letzten Beethoven gewinnt man immer mehr das Gefühl, als bestimme hier nicht mehr die Form den Inhalt, sondern der Gestaltungsdrang eines konkreten Stoffes die Wahl der Form. Daß Beethoven ebenso wie Goethe nicht nur Vollender des klassischen Stiles war, sondern bereits der Vater der Romantik, ist ja oft betont worden.

Von Beethoven spalten sich zwei Schulen ab; die eine knüpft an die mittlere Schaffensperiode an, behält das Primäre des Formalen als entscheidenden Zug in der Konzeption fest und weitet nur vielfach den Inhalt durch Schaffung von greifbaren Assoziationen zum Dichterischen. Diese Schule mündet in Brahms. Als Beispiel seines Verhältnisses zur außermusikalischen Idee sei hier seine Klaviersonate f-moll, op. 5, genannt. Das ganze Werk entwickelt sich zunächst aus dem rein Musikalischen. Der zweite Satz hat dann ein Motto, dessen Sinn, in der Koda ausgesprochen, konkret

stimmungsmäßig zum Ausdruck gebracht wird. Im Mittelsatz des Finales erscheint dann eine Paraphrasierung derselben Haydn'schen Kaiser-Hymne, so daß wiederum konkrete Vorstellungen im Hörer erweckt werden und sich nachträglich, umsomehr als die Tonart die gleiche ist, mit dem Epilog des zweiten Satzes verbinden. Ganz anders verfährt aber vor ihm schon Schumann, wenn er etwa den Fasching oder den Wald in einer zyklischen Reihe von Klavierstücken malt. Hier bringt das außermusikalische Erlebnis bereits die Musik zum Klingen und bestimmt die Wahl der Form. Was bei ihm begonnen ist, vollendet sich dann in Liszt, Berlioz und endlich in Strauß. Diese drei Meister denken gar nicht daran, Symphonien oder Ouvertüren um ihrer selbst willen zu schreiben. Der dichterische Stoff wird, des neben-sächlichen Beiwerks entkleidet, auf seinen typischen Kern zurückgeführt, der dann seine musikalische Form aus sich selbst heraus gebärt. Primär sind Faust, Harold, Till Eulenspiegel da und erst eine mystische Transformation des Dichterischen ins Musikalische deckt die Unidentität aller künstlerischen Formen auf und erzwingt so je nach den Verhältnissen die Symphonie, den erweiterten Sonatensatz, das Rondeau, die Variationenform. Niemand hätte einer der großen neuromantischen Meister eine Symphonie, ein Kammermusikwerk, ein Konzert schreiben können, nur, um eben dieser Form Genüge zu tun. Als Berlioz für Paganini ein Bratschenkonzert schreiben sollte, war es ihm eine Selbstverständlichkeit, den Gegensatz zwischen konzertantem Instrument und Orchester nicht anders sehen zu können, als in der Erscheinung eines Menschen im Gegensatz zur Umwelt. Wenn Liszt Klavierkonzerte schrieb, so waren diese für ihn mehr oder weniger Gebrauchsmusik: die absolute Musik Richard Straußens gehört seiner schulmäßig befangenen Jugendperiode an.

Wir erkennen also zwei grundsätzlich verschiedene Arten. Wir finden den einen Typus bei den Klassikern, den anderen bei den Romantikern. Bei dem ersten ist die Form als etwas Gegebenes vorhanden. Ihre Wahl erzeugt den Stoff, d. h. das Themenmaterial, die Gestaltung weitet sich zu dem persönlichen Inhalt. Die anderen erwählen einen Stoff, der ihnen aus irgend welchen metaphysischen Gründen Symbol ihres Menschentums wird. Entweder erzwingt jetzt der Stoff die Wahl der Form und der Inhalt wächst aus der Synthese von Stoff und Form hervor, oder, was gerade besonders typisch ist, der Stoff weitet sich zum Inhalt, ehe die eigentliche Form gefunden ist, d. h. nur unter der Voraussetzung einer ideell bereits von weitem geschauten Formgestaltung. So war bestimmt für Liszt Faust längst mehr als ein Stoff, ehe die erste Note erfunden wurde. Die Idee des Kunstwerkes wird vor dem Gestaltungsprozeß, der das Formale einbezieht, bereits mehr oder weniger fertig.

Wir vermögen diesen Gegensatz im persönlichen Verhältnisse zur Kunst zum großen Teil in der zweiten Hälfte des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der allgemeinen Geistesgeschichte, ja aus der Kulturgeschichte heraus zu erklären. Das 18. Jahrhundert war trotz mancher wirtschaftlicher Schwierigkeiten, trotz komplizierter, sich überschneidender und vorbereitender geistiger Strömungen eine Periode stark gefestigter Form in Weltanschauung und Lebensgestaltung. Wir dürfen hier nicht in unseren Betrachtungen an dem Wort Rokoko scheitern. Diese kleine zierliche Muschel ist nicht Symbol für das solid in sich wurzelnde und ethisch fundierte Bürgertum, sondern für eine überfeinerte und dem Zu-

sammenbruch entgegeneilende feudale Oberschicht. Die ganze Mittelklasse ist besonders in Deutschland innerlich fester konsolidiert als in den meisten anderen Geschichtsperioden. Die Form war gegeben und in ihr, gebunden und getragen durch sie, lebte sich die Persönlichkeit aus. Ganz anders gestalten sich aber die Dinge, als die französische Revolution den alten Feudalstaat über Bord wirft. Ein ungeheurer Gärungsstoff wird in die Menschheit geworfen. Von diesem Zeitpunkt an bis zur Gegenwart und wahrscheinlich noch für geraume Zeit hat unser Leben keine Form, sondern alles ist Formsuche. Die bürgerliche Revolution war kaum abgeschlossen und hatte noch nicht ernsthaft mit dem aus ihr resultierenden Aufbau begonnen, als ihr schon die Revolution des Proletariates folgte. So ist trotz der glänzenden Gründung des deutschen Reiches, trotz der Schaffung des italienischen Einheitsstaates, trotz der Gründung der französischen Republik von 1870, Europa seither nie zur Ruhe gekommen, Amerika und Asien noch viel weniger.

Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert des Individualismus genannt worden; wir verstehen dies ohne weiteres aus dem oben Gesagten. Der Individualismus der geistig produktiven Romantik ist nichts anderes als ein im einzelnen sich immer wieder neu aufbauender Versuch, einen chaotischen Stoff, der, persönlich gesehen, die Ahnung eines großen Inhaltes erzeugte, in die Form zu zwingen. Wir stecken heute mitten in dieser Bewegung; wenn die Musik wieder versucht, mit Passacaglien, Concerti grossi, Partiten und ähnlichem das Formproblem als primär in den Vordergrund zu rücken, so können wir heute doch darin nicht mehr sehen als Anfänge, als die Sehnsucht nach einer formbestimmenden Kultur, als eine mehr oder weniger aus der Musikwissenschaft heraus geborene Konstruktion, einen Versuch, künstlich zu erzeugen, was wir seit der ersten großen Revolution verloren haben.

Es will aber scheinen, als ob der Wechsel zwischen formbewußten und formsuchenden Abschnitten der Geistesgeschichte einer bestimmten gesetzmäßigen Periodizität unterworfen ist. Wir wissen aber, daß solche wellenartige Periodizitäten stets auf dem wechselnden Oben und Unten antipodischer Naturkräfte beruhen. Der Gedanke ist also naheliegend, daß in dem Wechsel von Klassik und Romantik sich sehr Wesentliches besonders handgreiflich offenbart hat, nämlich ein grundsätzlicher dualistischer Gegensatz im Verhältnis der gesamten Menschheit und der einzelnen Individuen zur geistigen Lebensgestaltung und zur Kunst überhaupt. Wahrscheinlich sind alle geistig Schaffenden entweder klassische Typen, also formbestimmte, oder romantische, also formsuchende. Je stärker der dem Begriff faßbare Stoff eine Rolle spielt, desto schwerer ist dieser Gegensatz auf den ersten Blick zu erschauen. Leichter als in der Literatur können wir den Gegensatz schon in der bildenden Kunst nachweisen, am deutlichsten aber, wie gesagt, seit 1800 in der Musik.

Eine Betrachtung der gesamten Kultur- und Kunstgeschichte unter diesem Gesichtswinkel dürfte wohl möglich und nicht ohne Reiz sein.

Der Roman „Anton Reiser“ als musik- geschichtliche Quelle

von Th. W. Werner

Wer auf sein vergangenes Leben aufmerksam wird, der glaubt zuerst oft nichts als Zwecklosigkeit, abgerissene Fäden, Verwirrung, Nacht und Dunkelheit zu sehen; jemehr sich aber sein Blick darauf heftet, desto mehr verschwindet die Dunkelheit, die Zwecklosigkeit verliert sich allmählig, die abgerissenen Fäden knüpfen sich wieder an, das Untereinandergeworfene und Verwirrte ordnet sich — und das Mißtönende löst sich unvermerkt in Harmonie und Wohlklang auf.

K. Ph. Moritz.

Viele Städte besitzen den Niederschlag früher Ereignisse in der Form von Märchen, Sagen, Geschichten, die eine so starke Lokalfärbung haben, daß sie auf eine andere Gegend kaum beziehbar sind. Daran mangelt es der Stadt, aus der ich schreibe.

Selbst sagenbildende Bauwerke, der besonderen Bodenform, der besonderen inneren Verfassung des Volksganzen entwachsen, fehlen hier: wir haben keine Burg wie Eisenach, keine Brücke wie Zürich, keinen Roland wie Bremen, kein Rathaus wie Schilda, keinen Mäuseturm wie Bingen, keinen Dom mit Rosenstock und Kreuzgang wie Hildesheim. Die wenigen hannoverschen Sagen knüpfen an späte Vorgänge, meist Kämpfe, an und hätten in jeder anderen Stadt entstehen können: wir liegen gar zu sehr im flachen Lande, und der Wind des Rationalismus, der uns von allen Seiten faßt, bläst jede poetische Stimmung weg.

Und doch besitzt Hannover ein heimliches Lebenszeugnis von so starker Eigenart, daß (würde sie's) manche glänzendere und berühmtere Stadt uns darum beneiden könnte. Zwar fehlt ihm die Würde hohen Alters; aber immerhin: Goethe hat es geschätzt und gelobt. Es ist der Roman „Anton Reiser“ von K. Ph. Moritz.

In dem Manne, der hier in erbarmungslosem Erkenntnisdrange sein Ich zergliedert, — er nennt sich, lange bevor Goethe das Wort gebraucht, einen Menschen mit seinem Widerspruch — in diesem Manne spiegelt sich der Teil der hannoverschen Seele, der zur Sagenbildung wohl den Willen hätte, aber die Kräfte nicht hat.

Nicht Zimmermann, nicht der kluge Sturz, auch Knigge nicht — keiner hat so unverfälscht aus dem Wesen des niedersächsischen, ja eigentlich des hannoverschen Menschen heraus geschrieben, wie der arme Sohn eines Regimentsoboisten, der seine Jugend schildert.

Dichtung und Wahrheit, nein: Wahrheit und Dichtung könnte dies Buch heißen. Denn Glück und Unglück des vom Knaben zum Jünglinge heranreifenden Anton Reiser ist Wahrheit; Dichtung aber ist die phantasie-

volle Überempfindlichkeit des leicht zu erhebenden, leicht auf das tiefste zu verwundenden Herzens, das an beidem: an der Freude und am Schmerze schwerer zu tragen hat, als die Wirklichkeit es gebietet.

In der „Stadt mit den vier Türmen“, die der in die Einsamkeit der Leineauen fliehende, an der Welt leidende Schüler so oft vor sich liegen sah, baute er, sein inneres Ziel und schicksalhafte Bestimmung verkennend, ein Reich der Träume. Und als er die Stadt für immer verließ, tat er es, um sich einer wandernden Schauspielertruppe anzuschließen: in der Vorstellung glaubt der Mitschüler Ifflands, je weiter sie ihn der Wirklichkeit entführt, die *Wahrheit* zu erkennen und zu fassen.

Der Versuch mißlingt.

Erst spät findet Reiser den Beruf, auf den ihn seine hohe Fähigkeit zu psychologischer Betrachtung hinweist: er wird Erzieher.

Gekräftigt und, soweit seine zartnervige Natur und sein Schicksal es zuläßt, beruhigt schreibt er, unterstützt durch ein Gedächtnis für das Kleinste, durch ein Tagebuch und mehr: durch einen Scharfblick, der schonungslos die fremde, schonungsloser die eigene Seele durchdringend bloßlegt, den Roman der beschwerten Jugend in der Stadt mit den vier Türmen.

Er hat, empfindsam und gläubig, ihre Luft eingeatmet; er hat, wahrhaftig und kritisch, ihr Wesen ausgedrückt.

Als ein „psychologischer Roman“ erschien *Anton Reiser* in Berlin bei Maurer, der erste Teil im Jahre 1785, der zweite und dritte 1786, der vierte 1790. Von den guten Neudrucken, in denen das Buch vorliegt: Ph. Reclam, 1906, herausg. von H. Henning; Deutsche Literatur-Denkmale, XXIII., herausg. von L. Geiger; Insel-Verlag o. J., herausg. von H. Eybisch; Georg Müller, 1911, herausg. von Fr. B. Hardt, gibt der an zweiter Stelle genannte die Seitenzählung des Originaldruckes wieder; ich zitiere nach der Seiten- und Zeilenzahl dieser neuen Ausgabe, aus der sich der Vergleich mit der alten mühelos gewinnen läßt. Und der Zweck dieser Zitate ist der Nachweis der auf die *Musik* bezüglichen Stellen der Abhandlung: vielleicht geben die zerstreuten Anmerkungen in dem Buche eines gewiß nicht übermäßig musikalischen Mannes doch ein sehenswertes, wenn auch landschaftlich begrenztes und vom Zufall zusammengebrachtes Bild der musikalischen Zustände im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Wo im folgenden von einer Person ohne nähere Kennzeichnung die Rede ist, wird Anton Reiser gemeint.

Chor:

51, 13. Selbst die Chorschüler [in Braunschweig] schienen ihm Wesen aus einer höhern Sphäre zu seyn; und wenn er sie auf der Straße singen hörte, konnte er sich nicht enthalten, ihnen nachzugehen, sich an ihrem Anblick zu ergötzen, und ihr glänzendes Schicksal zu beneiden.

140, 30. Da nun Reiser auf eine kurze Zeit die Schule [in Hannover] besucht hatte, so kam er auf den Einfall, ins Chor zu gehen; nicht sowohl um Geld zu verdienen, als vielmehr in einen neuen ehrenvollen Stand zu treten, wovon er sich schon als Hutnacherbursche in B[raunschweig] immer so große Begriffe gemacht hatte.

Seine Phantasie hatte hier wieder Spielraum, — Das war ihm alles so himmlisch, so feierlich in die Lobgesänge zur Ehre Gottes öffentlich mit einzustimmen. — Der Name *Chor* tönte ihm so annehm. — Das Lob Gottes in *vollen Chören* zu singen, war ein Aus-

druck, der ihm immer im Sinne schallte. — Er konnte die Zeit kaum abwarten, wo er in diese glänzende Versammlung würde aufgenommen werden.

Einer seiner Mitschüler, der schon lange im Chor gesungen hatte, versicherte ihm zwar, er sei es so satt und überdrüssig, daß er lieber Heute als Morgen davon frei sein möchte. — Reiser konnte sich das unmöglich einbilden. Er besuchte mit großem Eifer die Lehrstunden, wo der Kantor Unterricht im Singen ertheilte, und beneidete nun jeden, der eine bessere Stimme besaß als er.

Nicht weit von H[annover] ist ein Wasserfall, wo er auf Anrathen des Kantors oft Stundenlang hinging, um sich recht auszuschießen, und seine Stimme zu üben. — Allein es wollte mit dem Singen nie recht fort. Denn es fehlte ihm zugleich an dem, was man musikalisches Gehör nennt. Aber das Theoretische, was der Kantor bei seinem Unterricht mit einfließen ließ, war ihm desto willkommener, und er machte dem Kantor durch seine Aufmerksamkeit viel Vergnügen.

149, 13. Nachdem Reiser ein Vierteljahr lang die Singstunden des Kantors besucht hatte, erreichte er nun auch das so sehnlich gewünschte Glück, ins Chor zu gehen, wo er die Altstimme sang.

Die Freude über seinen neuen Stand eines Chorschülers dauerte einige Wochen, so lange es nämlich gut Wetter blieb. Er fand ein gar großes Vergnügen an den Arien und Motetten, die er singen hörte, und an den freundschaftlichen Unterredungen mit seinen Mitschülern, während daß sie von einem Hause und einer Straße zur anderen gingen.

Ein solches Chor hat viel Ähnliches mit einer herumwandernden Truppe Schauspieler, in der man auch Freude und Leid, gutes und schlechtes Wetter usw. auf gewisse Weise miteinander theilt, welches immer ein festeres Aneinanderschließen zu bewirken pflegt.

Am meisten hatte sich Reiser auf dem blauen Mantel gefreut, der ins Künftige seine Zierde seyn würde. — Denn dieser Mantel näherte sich doch schon etwas der priesterlichen Kleidung. — Aber auch diese Hoffnung täuschte ihn sehr; denn die Frau F... [seine Pflegemutter] ließ, um für ihn zu sparen, aus ein paar alten blauen Schürzen einen Mantel für ihn zusammennähen, womit er unter den übrigen Chorschülern eben keine glänzende Figur machte.

[Reiser macht die Bekanntschaft des Philipp Reiser aus Erfurt.]

152, 7. Indes hatte er doch nun den ersten eigentlichen Freund seiner Jugend gefunden, dessen Umgang und Gespräche ihm die Stunden, die er im Chore zubringen mußte, noch einigermaßen erträglich machten.

Denn nun war das schöne Wetter vorbei, und es stellten sich Regen, Schnee und Kälte ein — demohngeachtet mußte das Chor seine gewissen Stunden auf der Straße singen. — O, wie zählte Reiser jetzt, da er vom Frost erstarrt war, die Minuten, ehe das lästige Singen vorbei war, das ihm sonst eine himmlische Musik in seinen Ohren dünkte.

Den ganzen Mittwoch- und Sonnabendnachmittag, und den ganzen Sonntag nahm nun allein das Chorsingen weg — denn alle Sonntagsmorgen mußten die Chorschüler in der Kirche seyn, um vom Chore herunter das Amen zu singen. — Auch des Sonnabendnachmittags bei der Vorbereitung zum Abendmahle, mußten die jüngeren Chorschüler mit dem Kantor ein Lied singen...

152, 31. Übrigens aber wurde das Chorsingen für ihn bald die unangenehmste Sache von der Welt. Es raubte ihm alle Erholungsstunden die ihm noch übrig waren, und machte, daß er nun keinem einzigen ruhigen Tag in der Woche entgegen sehen konnte. Wie verschwanden die goldnen Träume, die er sich davon gemacht hatte! — und wie gern hätte er sich nun aus dieser Sklaverei wieder losgekauft, wenn es noch möglich gewesen wäre. — Aber nun war das Chorgeld einmal zu seinen gewöhnlichen Einkünften mit gerechnet, und er durfte gar nicht einmal daran denken, je wieder davon los zu kommen.

Den Gefährten seiner Sklaverei ging es größtentheils nicht besser wie ihm, sie waren dieses Lebens ebenso überdrüssig. — Und das Leben eines Chorschülers, der sich sein Brodt vor den Thüren ersingen muß, ist auch wirklich ein sehr trauriges Leben. Wenn einer den Muth nicht ganz dabei verliert, so ist das gewiß ein seltner Fall. — Die meisten werden am Ende niederträchtig gesinnet, und verlieren, wenn sie es einmal geworden sind, nie ganz die Spur davon.

Einen sonderbaren Eindruck auf Reisern machte das sogenannte Neujahrssingen, welches drei Tage nacheinander dauert, und wegen der sehr abwechselnden Szenen, die dabei vorkommen, mit einem Zug auf Abentheuer sehr viel Ähnliches hat. — Ein Häufchen Chorschüler steht in Schnee und Kälte dicht an einander gedrängt auf der Straße, bis ein Bote, der von Zeit zu Zeit abgeschickt wird, die Nachricht bringt, daß in irgend einem Hause soll gesungen werden. — Dann geht man in das Haus hinein, und wird gemeinlich in die Stube genöthigt, wo dann erst eine Arie oder Motette, die sich auf die Zeit paßt, gesungen wird. — Alsdann pflegt jeder Hauswirth so höflich zu seyn, und die Chorschüler mit Wein oder Kaffee und Kuchen zu bewirthen. Diese Aufnahme in einer warmen Stube, nachdem man oft lange in der Kälte gestanden hatte, und die Erfrischungen, die einem gereicht wurden, waren eine solche Erquickung . . . daß man diese drei Tage über in einer Art von Entzückung und beständigen Erwartung neuer Szenen schwebte, und sich die Beschwerden der Witterung gern gefallen ließ. — Das Singen dauerte bis fast in die Nacht, und die Erleuchtung des Abends machte dann die Szene noch feierlicher. — Unter andern wurde auch in einem Hospital für alte Frauen zu Neujahr gesungen, wo sich die Chorschüler mit den alten Müttern in einen Kreis zusammensetzten, und mit gefalteten Händen singen mußten: Bis hieher hat mich Gott gebracht usw. — Bei diesem Neujahrssingen schien alles freundschaftlicher gegen einander zu seyn. Man sahe nicht so sehr auf die Rangordnung, die Primaner sprachen mit den Sekundanern, . . .

219, 8. Um nun aber [zum Neujahrssingen] die Fackel und seinen Anteil zur Musik und sonstige Kosten bezahlen zu können, wartete er nur auf die Austheilung des Chorgeldes, das er sich mit saurer Mühe im Frost und Regen hatte ersingen müssen, und indem er nun zum Direktor kam, um es in Empfang zu nehmen, war es dem Konrektor eingefallen, für die Privatstunden, die Reiser in Sekunda bei ihm gehabt, und nicht bezahlt hatte, Beschlag darauf zu legen. — Reiser ging zum Konrektor hin, und bat ihn flehentlich, ihm nur die Hälfte von dem Chorgelde zu lassen; allein dieser war unerbittlich; . . .

223, 36. Manchmal, wenn er itzt im Chore sang, und statt daß seine Mitschüler sich miteinander unterredeten, einsam vor sich weg ging, und diese dann hinter ihm sagten: da geht der Melancholikus! so dachte er über die Natur des Schalles nach, und suchte zu erforschen, was sich dabei mit *Worten nicht ausdrücken* ließ. — Dies trat nun in die Stelle seiner vorigen romantischen Träume, womit er sich sonst so manche trübe Stunde verphantasiert hatte, wenn er an einem traurigen Wintertage im Schnee und Regen im Chore sang. —

278, 25. Und als an einem andern Tage im Chore unter andern in einer Arie die Worte gesungen wurden:

Du strebst, um glücklicher zu werden,
Und siehst, daß du vergebens strebst —

so deutete er dies ebenfalls auf sich, . . .

367, 24. Während er auf seiner Stube [in einer Herberge in Gotha, wo er Eckhof besuchen will] allein mit diesen Gedanken beschäftigt war, und am Fenster stand, kamen die Chorschüler vor das Haus und sangen eine Motette, die Reiser während seiner Schuljahre in Wind und Regen oft mitgesungen hatte.

403, 27. [Karthäuserkirche in Erfurt.] Die Kirche wird nehmlich außer den Karthäusern selber von niemand besucht, und weil keine Gemeinde dazu gehört, so ist hier weder Kanzel noch Stühle oder Bänke, sondern nichts als die leeren Wände, und der flache Boden, welches dieser Kirche, bei dem dämmernden Lichte, das von oben durch die Fenster fällt, ein sehr ernstes und melancholisches Aussehen giebt.

O . . . und Reiser knieten ganz allein an einem Pult vor dem Chore, als die weißgekleideten Mönche einer nach dem andern hereintraten, und jeder sich bückend seinen Zug an der Glocke that.

Sie setzten sich an ihre Pulte auf dem Chor und stimmten ihren Bußgesang in tiefen, traurigen Tönen an — bald standen sie auf und sangen Hymnen, die traurig zurückerhallten; dann fielen sie auf ihr Angesicht, und flehten in tiefen klagenden Tönen um Erbarmung.

Dichtung für Musik:

264, 1. Hier [in der Bodenkammer] besuchte ihn Philipp Reiser einmal eines Nachmittags und gab ihm den Auftrag, eine Chorarie zu verfertigen, die er alsdann in Musik setzen wolle. — Dies war für Anton Reiser ein so ehrenvoller und ermunternder Auftrag, daß er sich, sobald er allein war, zum Dichten hinsetzte, und indem er immer einen Akkord auf dem Klavier dazwischen anschlug, in weniger als einer Stunde folgende Verse hervorgebracht hatte:

Der Herr ist Gott — o, falle nieder,
Und rausche mächtig hohe Lieder
Dem Ew'gen, der dich schuf, Natur!
Rauscht eures Gottes Lob, ihr Winde,
Verkündigt es, ihr stillen Gründe,
Ihr Blumen, duftet's auf der Flur!

Ihr Wolken donnert ihm zu Ehren,
Seyd nicht zu seinem Lobe stumm
Ihr Höhlen und ihr Felsengänge,
Und wiederhallt die Lobgesänge
Zu eures großen Schöpfers Ruhm!

Und was nur lebt und denkt auf Erden,
Das müsse ganz zum Danke werden,
Und loben Gott durch Fröhlichkeit —
So wird dem Schöpfer aller Wesen
Von dem, was er zum Seyn erlesen,
Ein ewigtönend Lied geweiht.

Philipp Reiser setzte also die Verse in Musik und sie wurden nun wirklich im Chore gesungen, ohne daß jemand den Verfasser wußte. — Das neue Stück fand viel Beifall, und jedermann war besonders mit dem Text zufrieden — es schmeichelte auch Anton Reiser nicht wenig, da er seine eigenen Worte von seinen Mitschülern, die ihn so verachteten, singen, und sie ihren Beifall darüber bezeigen hörte, — aber er sagte keinem einzigen, daß die Verse von ihm wären — sondern genoß lieber bei sich selbst des stillen Triumphs, den ihm dieser ungesuchte Beifall gewährte.

Seine Gedanken waren es doch, die jetzt zu so oft wiederholten malen, als das neue Stück gesungen wurde, die Aufmerksamkeit einer Anzahl Menschen — die sangen, und derer die zuhörten, beschäftigte — wenn irgend etwas fähig ist, der Eitelkeit eines Menschen, der Verse macht, Nahrung zu geben, so ist es, wenn man die Gedanken und Ausdrücke desselben für würdig hält, in Musik gesetzt zu werden. Jedes Wort scheint dadurch gleichsam einen höheren Werth zu erhalten — und die Empfindung, welche Anton Reiser darüber anwandelte, wenn er seine Arien singen hörte, mag vielleicht bei einem jeden, der einmal sein eigenes Singstück vollstimmig, und bei einer beträchtlichen Anzahl Zuschauer aufführen hörte, sich im Innern seiner Seele geregt haben; . . .

- 265, 19. Anton Reisers Triumph dauerte nicht lange — denn sobald man erfuhr, wer der Verfasser dieser Verse sey, so fand man daran allerlei zu tadeln, und einige von den Chorschülern, welche Kleists Gedichte gelesen hatten, behaupteten geradezu, daß sie aus dem Kleist ausgeschrieben wären. — Nun mochten freilich wohl Reminiszenzen darin seyn, . . .

Der Kantor der Lateinschule in Hannover und sein Sohn:

- 131, 24. . . . der Kantor hingegen war ein alter und etwas hypochondrischer Mann.
- 131, 31. Der Kantor [lehrte in der zweiten Klasse] den Katechismus, die Geographie und die lateinische Grammatik.
- 135, 12. Aber der Kantor benahm ihm fürs erste diesen Irrthum [daß er ein Dichter sei], indem er sein Gedicht Zeile vor Zeile mit ihm durchging, und ihn sowohl auf die Fehler gegen das Metrum, als auf den fehlerhaften Ausdruck und den Mangel des Zusammenhanges des Gedanken aufmerksam machte.
Diese scharfe Kritik des Kantors war für Reiser eine wahre Wohlthat, die er ihm nie genug verdanken kann.
- 135, 29. Der Kantor lehrte ihn auch lateinische Verse machen . . . [und] schlug mit den Händen den Takt beim Skandieren.
- 237, 19. Seine Zusammenkünfte mit Philipp Reiser wurden nun immer häufiger — und er erhielt unvermutheter Weise zu diesem noch einen Freund; dies war der Sohn des Kantors, Nahmens W[inter], einer seiner Mitschüler, . . .
- 238, 13. . . . er hatte erst eben mit W[inter, dem Sohne des Kantors] gesprochen, und dieser erkundigte sich unter andern nach seiner Lektüre, und wunderte sich, daß er ihn beständig lesend getroffen habe. — Reiser antwortete ihm, das sey ja noch das einzige, wodurch er sich wegen der Verachtung, der er so allgemein in der Schule und im Chore ausgesetzt wäre, einigermaßen schadlos halten könnte.
- 274, 9. Um diese Zeit machte er nun auch durch den Sohn des Kantors W[inter] eine sehr interessante Bekanntschaft mit dem philosophischen Essigbrauer, . . .
- 275, 4. Gleich der erste Anblick des Essigbrauers flößte Reiser Ehrfurcht ein — dieser aber schien sich erst gar nicht um ihn zu bekümmern, sondern sprach mit W[inter] über einige neue Musikalien und andere Sachen, wobei er kein Wort anders als *plattdeutsch* sprach, und sich doch dabei so richtig und edel ausdrückte, daß selbst das gröbste plattdeutsch in seinem Munde einen gewissen Reiz gewann, . . .
- 416, 11. Der Brief [, den R. in Erfurt] von Philipp Reiser erhielt, war auch interessanter als der vorhergehende; denn er enthielt die Nachricht, daß verschiedene von Reisers Mitschülern, welche mit ihm zugleich in Hannover Komödie gespielt hatten, seinem Beispiele gefolgt und auch zum Theil heimlich fortgegangen wären, um sich dem Theater zu widmen.
Darunter war vorzüglich I[ffland] der im Klavigo den Beaumarchais gespielt hatte; der Sohn des Kantor W[inter] — der Praefektus aus dem Chore, Nahmens O . . . und ein gewisser T . . ., eines Predigers Sohn, . . .

Kirchenmusik:

- 63, 28. Auf einmal ertönte die vollstimmige Orgel, und der ausbrechende Lobgesang einer solchen Menge von Menschen schien das Gewölbe zu erschüttern.

69, 29. Pastor P[aulmann in Braunschweig] . . . sang die Worte: Danket dem Herrn, denn er ist freundlich und seine Güte währet ewiglich — mit einer so himmelerhebenden Stimme und einem so mächtigen Ausdruck . . .

82, 6 Das Chor [der Bruderkirche in Braunschweig], wo die Orgel war und die Schüler sangen, schien ihm immer etwas für ihn unerreichbares zu seyn; sehnsuchtsvoll blickte er oft dahin auf, und wünschte sich keine größere Glückseligkeit, als nur einmal den wunderbaren Bau der Orgel, und was sonst da war, in der Nähe betrachten zu können, . . .

82, 17. In H[annover] hatte er oft die Stadtmusikanten beneidet, die oben auf der Gallerie [eines Kirchturmes] standen, um des Morgens und Abends hinunter zu blasen.

Klavierbau:

151, 17. Ohne jemals Anweisung dazu gehabt zu haben, verfertigte er [Philipp Reiser, Chorgenosse Antons] sehr gute Klaviere und Fortepianos, welches ihm zuweilen ansehnliche Einnahmen verschaffte, die ihm aber freilich bei seiner gar zu großen Freigiebigkeit nicht viel halfen.

316, 10. Philipp Reiser machte indes auf seiner Stube Klaviere, und nahm an diesen Possen keinen Theil.

Klavierspiel:

56, 25. L . . . [in Braunschweig] ging zuweilen mit ihm [Anton] spazieren; ja, er nahm ihm sogar einen Klaviermeister an [was den Neid der Mitlehrlinge erregt, so]

57, 6. daß der Klaviermeister wieder abgedankt [wurde].

58, 7. . . . faßte er den Muth, einen Choral, den ersten den er gelernt hatte, auf dem Klavier zu spielen und dazu zu singen.

60, 21. Bald wurden Antons Hände durch den Frost und die Arbeit zum Klavierspielen gänzlich untauglich gemacht.

213, 28. — denn in der Stube des Schneiders [in Hannover] hatte er nichts, wie sein angewiesenes Plätzchen, wo sein Klavier stand, das ihm zugleich zum Tische diente, und unter welchem er zugleich seine ganze Bibliothek in ein kleines Bücherbrett aufgestellt hatte.

213, 35. — im Sommer zog er mit seinem Klavier und Büchern auf den Boden, wo er schlief, und einsam und ungestört war. —

263, 24. Er schloß sich in seine Kammer ein, wo er ein altes baufälliges Klavier, für sich selbst, so gut er konnte, wieder zurecht brachte, und es mit vieler Mühe stimmte. — Bei diesem Klaviere saß er nun den ganzen Tag, und lernte, da er die Noten kannte, fast alle Arien aus der Jagd [J. A. Hiller], aus dem Tod Abels [J. H. Rolle] usw. für sich singen und spielen.

Musikbegabung:

57, 30. Anton hatte überdem nicht viel Genie zur Musik, und lernte folglich nicht viel in seinen Stunden. Ein paar Arien und Choräle waren alles, was er mit vieler Mühe fassen konnte. Und die Klavierstunde war ihm immer eine sehr unangenehme Stunde. Auch wurde ihm die Applikatur sehr schwer, und L . . . [in Braunschweig] fand immer an der Figur seiner weitausgespreizten Finger etwas auszusetzen.

61, 26. Zuweilen sang er seine Empfindungen, in Recitativen, von seiner eigenen Melodie . . . und der Ausdruck *Opfersaltar* war ihm vorzüglich rührend, so daß er diesen in alle die kleinen Lieder und Recitativen von seiner Erfindung mit einwebte.

- 71, 15. Zurweilen sang er auch, wenn er auf der Straße ging, mit einer gewissen klagenden Stimme, einige von den Liedern der Mad. Guion, die er auswendig gelernt hatte, . . .
- 169, 19. Oft träumte er sich auf die Weise über allen Kummer der Seele hinaus, in heitre Scenen hin, wenn er vom Frost erstarrt im Chore sang, und verphantasierte so manche Stunde, wo dann gewisse Melodien, die er hörte und mitsang, seinen Traum oft fortpflanzen halfen.
- 217, 28. — und ein paar Chorarien, welche etwas zur Tugend und Frömmigkeit vorzüglich Aufmunterndes hatten, wurden ebenfalls täglich zu bestimmten Stunden sehr gewissenhaft von ihm gesungen.

Singspiel:

- 191, 19. Dies ging so weit, daß er selbst bei komischen Stücken, wenn sie nur einige rührende Szenen enthielten, als z. B. bei der Jagd, 'mehr weinte als lachte . . .
- 191, 21. — was aber auch ein solches Stück [„Die Jagd“] damals für Wirkung thun mußte, kann man wieder aus der Rollenbesetzung schließen, indem die *Charlotte Ackermann* Röschen, ihre *Schwester* Hannchen, die *Reiniken* die Mutter, *Schröder* den Töffel, *Reinike* den Vater, und *Dauer* den Christel spielte.
- 194, 12. Er hatte nemlich damals unter andern die Operette *Klarissa oder das unbekannte Dienstmädchen* [K. S. Röllig] gesehen, und nicht leicht hätte in seiner Lage irgend ein Stück mehr Interesse für ihn haben können, als dieses.
Der vorzügliche Umstand, wodurch dies große Interesse bei ihm bewirkt wurde, war, daß ein junger Edelmann sich entschließt, ein Bauer zu werden, und auch wirklich seinen Entschluß ausführt. — Reiser nahm auf die Veranlassung, die ihn dazu brachte, weil er nemlich das unbekannte Dienstmädchen liebte usw. gar keine Rücksicht, sondern es war ihm eine so reizende Idee, daß ein *gebildeter junger Mensch* sich entschließt, ein Bauer zu werden und nun ein so feiner, höflicher, und gesitteter Bauer ist, daß er sich unter allen übrigen auszeichnet . . .
- 195, 8. Sonst kommt auch selbst in der Operette *Klarissa* schon eine Stelle vor, wo ein Bauer dem jungen Edelmann, der ihm sein Gütchen abkaufen will, von seinem Vorsatz abräth — und am Ende eine sehr ausdrucksvolle Arie singt, wie der Landmann gerade im besten Arbeiten begriffen ist und auf einmal steigt ein Gewitter auf

Die Blitze schießen
Die Donner rollen
Und der Landmann geht *verdrießlich*
Verdrießlich zu Hause —

Das *verdrießlich* insbesondere war durch die Musik so ausgedrückt, daß die ganze Zauberei der Phantasie schon durch dies einzige Wort hätte zerstört werden können — . . .

- 369, 1. Nach seiner langen Wanderschaft brachte nun Reiser wieder die erste Nacht in Gotha in sanftem Schlummer zu, und als er am andern Morgen früh erwachte, so war es als ob aus Lisuart und Dariolette [J. A. Hiller] ihm der Schluß aus einer Arie, welche die verwünschte Alte singt, entgegen tönte:

Vielleicht ist dies der Morgen,
Der aller meiner Sorgen
Erwünschtes Ende bringt.

Während, daß diese Zeilen ihm immer in Gedanken schwebten, zog er sich an, und erkundigte sich bei seinem jungen Wirth, wo Eckhof wohnte, . . .

- 373, 18. Am andern Morgen ging er in die Probe [der in Gotha gastierenden Truppe], und man führte den Tag gerade die Operette, der Deserteur [P. A. Monsigny], auf, worin ein fremder Schauspieler, Namens Neuhaus, den Deserteur und dessen Frau die Lilla spielte.

Eckhof bewies sich bei der Probe besonders geschäftig, und Reiser stand hinter den Kulissen, und sah mit Vergnügen zu, wie durch Anstrengung und Aufmerksamkeit eines jeden Einzelnen das schöne Werk entstand, das am Abend die Zuschauer vergnügen sollte.

- 375, 3. . . . — und am Abend ging er in die Komödie, wo nun die Operette, der Deserteur, aufgeführt wurde, die ihm den Tod seiner Hoffnungen bezeichnete [R. hatte während der Probe die Nachricht erhalten, daß er nicht für die Gesellschaft verpflichtet werden könne.]

Nie aber in seinem Leben ist seine Theilnahme an einem fremden Schicksale stärker gewesen, als sie es gerade diesen Abend an dem Schicksale der Liebenden war, welche durch den drohenden Todesstreich getrennt werden sollten. Es traf bei ihm zu, was Homer von den Märgen sagt, die um den erschlagenen Patroklos weinten, sie beweinten zugleich ihr eigenes Schicksal.

Selbst die Musik rührte ihn bis zu Thränen, und jeder Ausdruck erschütterte sein Innerstes.

Der Vater Antons:

- 16, 16. Der Herr v. F[leischmann] hatte unter andern die geistlichen Lieder der Madame Guion ins Deutsche übersetzt, und Antons Vater, der musikalisch war, paßte ihnen Melodien an, die größtentheils einen raschen, fröhlichen Gang hatten.

[Er singt sie gelegentlich mit seiner Frau, wobei er die „Zither“ spielte.]

- 33, 4. musicirte mit in einem Konzert, wo Ramlers Tod Jesu [K. H. Graun] aufgeführt wurde, . . .

- 135, 1. Als ein Knabe von zehn Jahren verfertigte er ein paar Strophen, die sich anfangen:

In den schön beblümten Auen
Kann man Gottes Güte schauen usw.

welche sein Vater in Musik setzte.

- 161, 15. Er hörte [bei einem späteren Besuch der Eltern] indes von seinem Vater wieder die Zither spielen, und die Lieder der Madam Guion dazu singen.

O. G. Sonneck

Ein Charakterbild

von Carl Engel

Statt von ihm selbst — dem berufensten Vertreter der Musikwissenschaft in Amerika — herzurühren, muß dieser Beitrag sich begnügen, seinem Andenken gewidmet zu sein. Wäre er nicht auf dem Gipfelpunkt seines arbeitsvollen und erfolgreichen Lebens, am 30. Oktober 1928, einem blinden, voreiligen Tode zum Opfer gefallen, so hätte er es sich schwerlich nehmen lassen, mit der ihm eigenen Gründlichkeit aus der Tiefe seines Wissens zu schöpfen, um dem von ihm so hochgeschätzten, langjährigen Freunde mit einer Widmungsschrift zu huldigen. Vielleicht wird es der Freund nun nicht verschmähen, in diesem Ehrenbände wenigstens ein kleines Charakterbild des Verstorbenen zu finden.

Allerdings läßt sich der Charakter Oscar Sonnecks mit wenigen Strichen kaum hinreichend zeichnen. Dazu war er zu groß und zu kompliziert. Scharfe Umrisse würden weichere und doch wichtige Einzelzüge übergehen, und bei stärkerem Nachdruck auf wenn auch noch so interessante Details, würde das Großzügige im Wesen Sonnecks nicht zu gehöriger Geltung gelangen. Und dennoch steht seine Persönlichkeit denen, die ihm näher gekommen, als etwas ganz eigenartiges in der Erinnerung, als eine Figur, deren Größe und Kleinlichkeit untrennbar erscheinen. Darauf beruht es wohl auch, daß sein Wesen eine so seltene Mischung von Selbstlosigkeit und Ehrgeiz, von urwüchsigem Humor und unüberwindlichem Pessimismus war, daß seine Art sich aus zähem Willen und bitterer Mutlosigkeit zusammensetzte, daß sein Leben schließlich an äußerem Erfolg und innerer Tragik so reich gewesen.

Von Abstammung ein Deutscher, von Geburt ein Amerikaner — er ist am 6. Oktober 1873 in Jersey City (New Jersey) geboren — war Sonneck, was Lebensart und Weltanschauung anbetrifft, ein Kosmopolit. Er führte ein Gespräch mit gleicher Geläufigkeit, ob auf Englisch, Deutsch, Französisch oder Italienisch. Noch in den letzten Jahren verbrachte er einen ganzen Sommer mit der Lektüre der Molièreschen Komödien. Was ihn dazu bewog, war nicht nur seine Vorliebe für die Feinheit des gallischen Witzes, sondern der Umstand, daß die Ausgabe von Molière, die er besaß, besonders schön war, und daß er sich an dem Äußeren des Buches ebenso erfreute als an seinem Inhalt. Schönheit, in irgend welcher Gestalt, war ihm eine Lebensnotwendigkeit. Sein Gleichmut war leicht gestört durch Häßliches, Niedriges, Anstoßerregendes in seiner Umgebung. Unangenehme Geräusche oder Gerüche waren ihm eine unerträgliche Pein, die sich zu einer manischen Qual steigern konnte. Wenige Tage vor seinem Tode noch, im Krankenzimmer des Hospitals, wo er nach schwerer Operation eine ganze Woche unter lindernden Betäubungsmitteln zubrachte, war ihm der antiseptische Geruch so zuwider, daß er nach kölnischem Wasser verlangte, aber darauf bestand, daß man ihm keine amerikanische oder französische Imitation verabreichte, sondern echten Johann Maria Farina in der Korbflasche; des-

gleichen äußerte er kurz vor seinem Hinscheiden den Wunsch, eine seiner Lieblingsradierungen an das Bett gebracht zu haben, da die nackten Wände des Krankenzimmers seinem erlöschenden Auge nur kalte Öde boten. Das Sammeln von Radierungen und Stichen war die Liebhaberei seiner letzten Jahre. Er pflegte es wie ein freundliches Laster. Bescheiden in seinen sonstigen Ansprüchen, konnte ihn nur ein Kunstwerk zum Leichtsinne verleiten.

Sonneck verlor noch als Knabe den Vater. Seine Mutter trat als Hausdame in die Familie eines verwitweten Deutsch-Amerikaners, bei dem der junge Sonneck fast als einer der Söhne aufwuchs. So kam er mit der Familie nach Frankfurt, wo er vier Jahre das Gymnasium besuchte, nachdem er vorher sechs Jahre auf der Gelehrtenschule in Kiel gewesen, dem Wohnsitz seines Onkels. Er verbrachte ein Jahr auf der Universität in Heidelberg und studierte vier Jahre in München, Musikwissenschaft bei Sandberger, Komposition bei M. E. Sachs, Philosophie und Psychologie bei Lipps. Er verließ die Münchener Universität ohne ein Examen zu bestehen, obwohl er es wahrscheinlich glänzend absolviert hätte, weil er sich als „freier Amerikaner“ keiner akademischen Prüfung unterziehen wollte! Dieser kleine Zug ist charakteristisch für den Vierundzwanzigjährigen, der in seinem Welt-schmerz und seinem Ehrgeiz vor allem nach innerer und äußerer Unabhängigkeit strebte.

Aus den Münchener Jahren (Mai 1894) stammt ein Brief Sonnecks an seine Mutter, der wohl zu den eigenartigsten Selbstbekenntnissen eines jungen Studenten gehört. Den ganzen Brief — er umfaßt sechzehn enggeschriebene Seiten — hier wiederzugeben, ist nicht möglich. Aber gewisse Auszüge daraus erhellen am besten die Gefühls- und Gedankenwelt, in der sich Sonneck damals befand, und aus der er sich nie ganz losgelöst hat.

„Liebe Mama!

Als ich gerade im Begriff war, an Dich zu schreiben, erhielt ich Deinen lieben Brief. Nun gut, ich will Dir offen bekennen, was es mit meiner Unzufriedenheit für eine Bewandnis hat. Nach meiner ganzen Erziehung müßte man mich für den zufriedensten Menschen halten. Von jeher bin ich in einem gewissen Überfluß gehalten worden. Nichts, was Liebe und Geldbeutel mir verschaffen konnten und durften, ging mir ab. Meine kleinen Wünsche, die oft verhältnismäßig sehr große waren, wurden mir nach Umständen fast alle erfüllt . . . Darnach müßte ich der zufriedenste, der glücklichste Mensch sein. Aber leider ist dies nicht so! . . . Die innere Zufriedenheit fehlt mir. Und dies aus leicht begreiflichen Umständen . . . In Wirklichkeit ist es nämlich unbefriedigter Ehrgeiz bei mir, was mich täglich, stündlich mißmutig macht. Freilich, ich bin noch nicht 21 Jahre alt, und mancher mit 24, der auch Student ist oder sogar war, weiß nicht so viel wie ich jetzt. Aber was hilft Fleiß, was hilft Energie, was nützt mir Geld, was Glück und die in anderen Dingen so unersetzliche Liebe meiner Verwandten und Freunde, wenn *ich* noch eine wunde Stelle in mir fühle. Das ist bei mir der offenbare Mangel an hervorragendem Talent. Na, da hast du es ja: „hervorragendes Talent“! Ich habe Fleiß, Energie, Ausbildungsmittel, aber das Hauptmittel fehlt mir eben: das Talent . . . Von Natur aus habe ich einen, ich darf wohl ruhig behaupten, ungeheuren Ehrgeiz. Statt ihn zuzudämmen, habe ich ihn von jeher gepflegt, weil ich mir zeitweise einbildete, ein großer Geist zu sein . . . Ich will auch jetzt noch ein berühmter Mann werden. Das ist eben mein Fehler . . . Ja, liebe Mutter, ich merke es immer mehr, daß ich nur ein Durchschnittsmensch in Bezug auf meine Fähigkeiten bin. Wozu habe ich eigentlich mehr Talent als die große Menge? . . . Antwort: Zu nichts. Am meisten Talent habe ich eben noch zur Talentlosigkeit . . . Doch vor allem

heißt es, nicht den Mut verlieren, wenn auch schon der Kopf verloren ist. Kann auch energisches, stetiges, bewußtes Streben uns nicht ganz zum vorgesezten Ziele bringen, nach der anstrengenden Arbeit freut man sich doch über das zurückgelegte Stück.“

Dann fährt der Brief noch in ähnlicher Weise fort, bis er über Wagner und Bayreuth auf solche prosaische aber nützliche Dinge wie Unterhosen zu sprechen kommt. Auf der letzten Seite endlich erfolgen die üblichen Nachfragen nach dem Wohlergehen der verschiedenen Mitglieder des Frankfurter Haushaltes. Darauf eine charakteristische Frage des Ein- und zwanzigjährigen: „Habt ihr eine neue Gouvernante? Jetzt wird X. auch wohl bei solchen Anschaffungen ein Wort mitreden müssen. Häßliche Gouvernanten sind nämlich entschieden der größte ästhetische Verderb für einen jungen Mann. Durch Anschauung des Schönen wird Herz und Gemüt auch verschönert. Brrr! Wenn ich den ganzen Tag häßliche Weiber sehen müßte. Nochmals brrr!“

Stellen wir diesem Ausspruch des Jünglings die letzten Worte gegenüber, mit denen mehr als dreißig Jahre später der reife Mann seine testamentarischen Bestimmungen beschloß:

“Without Beauty this world would have been intolerable. In Beauty there is, indeed, more truth and good for Humanity than in all Science and Philosophy.”

(Ohne Schönheit wäre diese Welt unerträglich gewesen. In Schönheit liegt tatsächlich mehr Wahres und Gutes für die Menschheit als wie in der ganzen Wissenschaft und Philosophie.)

Diesem Glaubensbekenntnis ist Sonneck stets treu geblieben. Dem Dienste der Schönheit hat er sein ganzes Leben gewidmet. Aber Schönheit hatte für ihn nicht nur den Begriff der vollkommenen äußeren Gestalt. Der Inhalt, die lebende Idee mußte ebenso vollendet sein.

Sonneck verfiel naturgemäß in die Jugendsünde des Dichtens. Die zwei kleinen Bände „Seufzer“ und „Eine Totenmesse“ stammen noch aus den Münchener Studentenjahren. München, am Ende des letzten Jahrhunderts, war der Brennpunkt neuer Künstfreuden und alten Weltschmerzes. Der junge Sonneck ergab sich ihnen mit gleicher Bereitschaft. Daß der grübelnde Student von dem Streben nach den höchsten Gipfeln der Schönheit beseelt war, daß ihn der Zwiespalt zwischen seinen Anforderungen an sich und die Welt und dem anscheinend von ihm Erreichbaren quälte, geht aus jeder Seite seiner Dichtungen hervor. Und dieser innere Zwiespalt in ihm ist nie völlig geheilt. Er war die eigentliche Wunde, an der Oscar Sonneck langsam verblutete.

Wenn wir in Betracht ziehen, wie leicht ein derartiger chronischer Gemütszustand lähmend auf die Tatkraft hätte wirken können, so ist es umso erstaunlicher, mit welcher Zähigkeit, mit welchem Zielbewußtsein Sonneck sein ganzes Leben einer rastlosen, kaum je unterbrochenen Arbeit gewidmet hat. Wirkliche Erholung durch absolute Ausspannung kannte er nicht. Wenn er sich einmal sogenannte Ferien gönnte, so stellte er sich auch in ihnen gewöhnlich irgend eine besondere Aufgabe, die ihn dann ganz erfüllte. So unternahm er in einem der letzten Jahre, als Ferienbeschäftigung, eine „Entdeckungsfahrt“ nach der Stätte seiner Geburt. In dem raschen Wechsel des amerikanischen Straßenbildes war sein Geburtshaus schon vor langem verschwunden. Neue Hausnummern erschwerten selbst das Auffinden des Platzes, auf dem es gestanden. Mit der ihm eigenen

Methodik spürte Sonneck in alten Grundbüchern nach, verglich Stadtpläne, zog Erkundigungen bei Leuten der Nachbarschaft ein, bis er sich vergewissert hatte, den „historischen“ Boden festgelegt zu haben. Mit köstlichem Humor hat er dieses „wissenschaftliche Forschungsergebnis“ beschrieben und zu Papier gebracht (leider noch unveröffentlicht); und trotz der belustigenden Art der Beschreibung gewinnt man dabei den Eindruck, daß er hier mit derselben Sachlichkeit und Gründlichkeit vorgegangen, die seinen musikwissenschaftlichen Arbeiten einen so hohen Wert verleihen.

Sonneck ist einer derjenigen Musikgelehrten gewesen, die nicht erst zur Musikwissenschaft „umgesattelt“, nach einem mehr oder weniger langen Anlauf zur praktischen Musikübung; er hat sich von Anfang an die historische Beschäftigung mit der Musik als Lebensziel gesetzt, und zwar mit völliger Klarheit über sein „Talent zur Talentlosigkeit“ und seine angeborene Befähigung zur methodischen und sachgemäßen Präzisionsarbeit. Unerhörte Ausdauer, genialer Spürsinn und sichere Urteilskraft stempelten ihn zum idealen Historiker.

Nach der Münchener Studentenzeit bereiste Sonneck mehrere Jahre hindurch Italien. Er machte sich vertraut mit den musikalischen Schätzen der Bibliotheken zu Bologna, Venedig und Florenz. Aber sein Auge war bereits auf ein noch ungepflügtes Spezialfeld gerichtet, ein Gebiet, das wirklich noch „*virgin soil*“ war und auf dem Sonneck der bahnbrechende Führer werden sollte: es war die Geschichte der musikalischen Kulturanfänge in Nordamerika.

Als er von seinen Studienreisen nach Amerika zurückkehrte, setzte sich Sonneck sofort an die Arbeit. Aus den alten Zeitungsbeständen der Bibliotheken, von Massachusetts bis hinunter nach South Carolina, schöpfte er jeden auffindbaren Nachweis über das Musikleben des 18. Jahrhunderts in Amerika. Gleichzeitig legte er den Grund zu einer Bibliographie der vor dem Jahre 1800 in Amerika gedruckten weltlichen Musik. Aus diesen Vorarbeiten erwuchsen später seine Studien über Francis Hopkinson und James Lyon (1905) und die „*Bibliography of Early Secular American Music*“, an die sich seine zwei grundlegenden Werke der amerikanischen Musikgeschichte schlossen, „*Early Concert-Life in America*“ (1907) und „*Early Opera in America*“ (1915).

Als Sonneck im Jahre 1902, gelegentlich seiner historischen Studien, die *Library of Congress*, die amerikanische Nationalbibliothek in Washington besuchte, unterbreitete er dem damals noch verhältnismäßig jungen Leiter des Institutes, Herbert Putnam, das Manuskript seiner Bibliographie und bot es der Regierung zum Drucke an. Putnam war nicht in der Lage, es anzunehmen. Er hatte aber mit hellseherischem Blick in dem neunundzwanzigjährigen Musikforscher die Person entdeckt, die er brauchte für die umfangreichen aber noch unsortierten und unkatalogisierten Musikalien der neu zu ordnenden Bibliothek. Die Berufung Sonnecks als Direktor der Musikabteilung (eines für ihn geschaffenen Postens) erfolgte noch im selben Jahre. Was er bei seinem Antritt vorfand, waren größtenteils die Depositen (Pflichtexemplare) der amerikanischen *Copyright Office*, ohne jede wissenschaftliche Bedeutung. Was er bei seinem Austritt aus der Bibliothek im Jahre 1917 zurückließ, war die größte Musiksammlung Amerikas, die drittgrößte der Welt, auf solider wissenschaftlicher Basis errichtet, erstaunlich umfassend auf allen Gebieten und von überragender

Bedeutung in gewissen Spezialfächern, wie dem der Oper. Unterstützt durch das verständnisvolle Entgegenkommen Putnams gelang es Sonneck durch planmäßigen Aufbau und durch manche glückliche Erwerbung, in fünfzehn Jahren aus einem belanglosen Haufen von Musik eine Muster-sammlung von Weltberühmtheit zu schaffen. Als die beinahe dreizehntausend Opernlibrettos, die Albert Schatz in Rostock gesammelt hatte, nach Washington kamen, erhob sich unter den deutschen Musikgelehrten ein Wehklagen über diesen unersetzlichen Verlust. Aber Sonneck hat nicht nur die deutsche, sondern die gesamte Musikwissenschaft entschädigt mit dem einzig dastehenden Kataloge aller vor dem Jahre 1800 gedruckten Librettos, die sich in der Washingtoner Bibliothek befinden. Der Katalog ist ein unerreichtes Kompendium der frühen Operngeschichte. Und wenn man bedenkt, daß Sonneck sowohl bei der Organisation der Musikbestände der *Library of Congress* als bei seinen wissenschaftlichen Arbeiten einzig auf sich selbst angewiesen war, ohne die Unterstützung von erfahrenen Fachgenossen, so läßt sich leicht einsehen, daß der junge Student recht hatte, wenn er von sich sagte, daß er „energisches, stetiges, bewußtes Streben“ besaß. Aber nur ein überstrenger Maßstab könnte behaupten, daß es ihn „nicht ganz zum vorgesetzten Ziele“ gebracht hätte. Die bibliographischen und historischen Arbeiten Sonnecks haben ihm einen Ehrenplatz in der Musikwissenschaft errungen.

In gewissem Sinne ist Sonneck ein Opfer des Weltkrieges gewesen. Obwohl stets von wahrem Patriotismus für Amerika beseelt, so sah er doch nur mit innerer Mißbilligung und blutenden Herzens den Eintritt Amerikas in den Krieg. Die sich entwickelnden Verhältnisse machten ihm ein Bleiben in Washington noch betrübender. Als ihm im Herbst 1917 von dem Musikverleger Rudolph E. Schirmer in New York ein verantwortungsvoller Posten in dem Verlagshause angeboten wurde, nahm er seinen Abschied von der Bibliothek. Bis zu seinem Tode gehörte er der Firma Schirmer an, seit 1921 als Vizepräsident. Seiner Förderung verdanken viele aufkeimende Komponistentalente wirksame Ermunterung. In der neuen Umgebung verlegte er sich selbst wieder aufs Komponieren und schrieb eine Anzahl hochinteressanter Lieder. Trotz einer fast überwältigenden Arbeitsmasse blieb er der Musikwissenschaft treu. Als Redakteur der von ihm 1915 gegründeten und von Schirmer veröffentlichten Vierteljahrsschrift „*The Musical Quarterly*“ schuf er ein vorbildliches Organ. Zum hundertsten Todestage Beethovens gab er eine Sammlung der in Amerika befindlichen Beethoven-Briefe heraus mit tiefgehenden kritischen Kommentaren. Bei der Zentenarfeier in Wien vertrat er als einer der drei amerikanischen Regierungsabgesandten die Beethoven-Gesellschaft in New York, zu deren Gründern er zählte.

Es ist nicht möglich und nicht die Absicht, hier ein vollständiges und abgerundetes Bild von Sonnecks Lebenstätigkeit zu geben. Diese Zeilen stellen nur den Versuch dar, die Umrisse einer einzigartigen Persönlichkeit zu zeichnen. Ein edler Mensch, eine riesige Arbeitskraft ist mit Sonneck dahingegangen; ein Mann, der trotz inneren Zwiespalts nie sein Pflichtbewußtsein verlor, der trotz sich steigender Zerwürfnisse mit einer ihm von Natur unsympathischen Geschäftsumgebung stets in den Regionen ethischer und geistiger Überlegenheit blieb; der trotz seines tiefwurzelnden Pessimismus mit unverzagtem Glauben an allem Guten und Schönen hing.

Verzeichnis der gedruckten Werke und Abhandlungen von Guido Adler

- 1880: Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600. (Dissertation.) Allgemeine Musikzeitung, XV, 44/7.
- 1881: Studie zur Geschichte der Harmonie. (Habilitationsschrift.)
- 1882: Zur Reform unserer Musikpädagogik. Die Presse, 11. April 1882.
Parsifal. Das Vaterland, 10., 20. und 27. August 1882.
- 1884: Musikalischer Reisebrief, Berlin, Frühjahr 1884. Allgemeine Kunstchronik, VIII/26 vom 28. Juni 1884.
- 1885: Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Ihre Bedeutung und Stellung in der Geschichte der Musik. Festrede anlässlich der zweiten Säcularfeier der Geburtstage der beiden Tonheroen im Wissenschaftlichen Club in Wien am 23. März 1885. Monatsblätter des Wissenschaftlichen Club, Nr. 12, 15. September 1885.
Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I/1.
- 1886: Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Studien zur Geschichte der Harmonie. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, II/2.
- 1887: W. A. Mozart. Festrede zur Säcularfeier der ersten Aufführung des „Don Giovanni“ im Deutschen Landestheater, gehalten im Rudolfinum zu Prag. Deutsche Arbeit, 1905/06.
- 1888: Alexander J. Ellis. On the history of musical pitch. Referat in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, IV/1.
Ein Satz eines unbekannten Klavierkonzertes von Beethoven. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, IV/4.
- 1890: Verzeichnis der musikalischen Autographe von Ludwig van Beethoven . . . im Besitze von A. Artaria in Wien. Artaria.
Das Mozart-Festspielhaus in Salzburg. Bohemia, 9. Juli 1890.
- 1892: Musik- und Theaterausstellung, Wien. Herausgabe des Fachkataloges. Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VIII/2.
- 1892/93: Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I., 2 Bände.
- 1896: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, III/3, Gottlieb Muffat, Componimenti musicali per il cembalo.
I 'Componimenti Musicali per il Cembalo' di Teofilo Muffat, e il posto che essi occupano nella storia della 'Suite' per Pianoforte. Rivista Musicale Italiana, III/1.
- 1897: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, III/2 — IV/2, M. A. Cesti, Il pomo d'oro.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich, IV/1, J. J. Froberger, 12 Toccaten, 6 Fantasien, 6 Canzonen, 8 Capriccio's, 6 Ricer-care für Orgel und Clavier.

- 1898: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, V/2, H. Fr. Biber, 8 Violinsonaten mit ausgeführter Clavierbegleitung.
- 1899: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VI/2, J. J. Froberger, Suiten für Clavier.
Johann Strauß, Biograph. Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, 1902.
- 1900: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VII, 6 Trienter Codices, geistliche und weltliche Compositionen des XV. Jahrhunderts, I. (gemeinsam mit Oswald Koller).
- 1901: Beethoven und seine Gönner, Jahrbuch Peters, VII.
- 1902: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, IX/2, J. J. Fux, Mehrfach besetzte Instrumentalwerke.
- 1903: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, X/1, Orazio Benevoli, Festmesse und Hymnus zur Einweihung des Domes in Salzburg 1628.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich, X/2, J. J. Froberger, 13 Toccaten, 10 Capriccios, 7 Ricercare, 2 Fantasien, 2 Suiten und Suitensätze.
Una messa e un inno a 53 voci di Orazio Benevoli. Rivista Musicale Italiana, X/1.
Sokotri-Musik. In D. H. Müllers: Die Mehri- und Soqotri-Sprache II. Südarabische Expedition der Akademie der Wissenschaften, VI. Vom Heidelberger Musikfest. Neue Freie Presse, Nov. 1903.
Ein Bayreuther Protest. Neue Freie Presse.
Richard Wagner und die Wissenschaft. Bohemia.
- 1904: Richard Wagner. Vorlesungen an der Universität zu Wien. I. Auflage, Breitkopf & Härtel 1904; II. Auflage, Drei Maskenverlag 1923. Französisch von Laloy, Breitkopf & Härtel 1910.
Richard Wagners Charakter. Neue Freie Presse, 14. November 1904.
Vom Schaffen Richard Wagners. Berlinische Zeitung, 26. November 1904.
Richard Wagner als Künstler der Renaissance und als Romantiker. Die Musik, IV/4.
Eine neue musikalische Vereinigung in Wien. Neue Freie Presse, 31. März 1904.
„Euryanthe“ in neuer Einrichtung. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, V/7.
Friedrich Chrysander, Zeitschrift für Musik, Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XI/1. 6 Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. II. (gemeinsam mit Oswald Koller).
Eduard Hanslicks Lebenswerk. Neue Freie Presse, 7. August 1904.
- 1906: Mozart. Festrede bei der Mozart-Feier für die Mittelschulen Wiens, gehalten am 18. April 1906 im großen Musikvereinssaale. Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 1906/V.
Musikalische Kulturprobleme unserer Zeit. Neue Freie Presse, 17. Dezember 1906.
- 1907: Eduard Hanslick. Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog.
- 1908: Über Heterophonie. Jahrbuch Peters, XV.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XV/1. Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorwort.

- 1909: Haydn-Zentenar-Feier, III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Herausgabe des Fest- und Kongreßberichtes.
Josef Haydn, Festrede gehalten am 26. Mai 1909 im großen Musikvereinssaale. Artaria-Breitkopf & Härtel.
Ein Beitrag zur Haydn-Literatur. Neue Freie Presse, 1909.
Haydn-Feier und Musikkongreß. Neue Freie Presse, 22. Mai 1909.
Musikgeschichtlicher Unterricht an Mittelschulen. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, X.
Über Textlegung in den „Trienter Codices“. Riemann-Festschrift, Gesammelte Studien. Hesse.
- 1910: Schiller und Schubert. Einleitende Worte, gesprochen bei der 26. Schubertiade am 30. I. 1910. 47. Jahrb. des Schubertbundes.
Die Turbae einer deutschen Matthäuspasion von 1559. Festschrift zu R. v. Liliencrons 90. Geburtstage. Breitkopf & Härtel.
Gustav Mahler. Ein Freundeswort. In Paul Stefans Gustav Mahler. Ein Bild der Persönlichkeit in Widmungen. Piper & Co.
Eine Gesamtausgabe der Werke von Gluck. Neue Freie Presse, 22. Mai 1910.
- 1911: Der Stil in der Musik. Breitkopf & Härtel. II. Auflage 1929.
Londoner Musiktage. Neue Freie Presse, 14. Juni 1911.
- 1913: Eduard Hanslick. Rede, gehalten bei der Enthüllung der Büste in der Universität. Neue Freie Presse, 18. Februar 1913.
- 1914: Musikgeschichtlicher Unterricht an Gymnasien und Realschulen. Jahrbuch Peters, XXI/XXII.
Die österreichische Tonkunst und der Weltkrieg. Österreichische Rundschau, XLII/3.
- 1915: Tonkunst und Weltkrieg. Kriegsalmanach 1914 — 1916. (1915.)
Zweite Fassung: Weltkrieg und Musik. Neue Freie Presse, 2. Juli 1917.
- 1916: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXIII/1. Ant. Draghi, Kirchenwerke.
Künstler und Kunstforscher. Neue Freie Presse, 10. Jänner 1916.
Gustav Mahler. Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog, XVI. — Universal-Edition 1916.
- 1917: Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, IV.
- 1918: Zur Vorgeschichte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Anläßlich ihres 25 jährigen Bestandes. Zweite Fassung: Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, V.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXV/1. Messen von Heinrich Biber, Heinrich Schmeltzer, Johann Caspar Kerll.
Musik, in „Unsere Neuen Nachbarn“ (Österreich-Ungarn), herausgegeben von der bulgarischen Gesellschaft zur Entwicklung kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen mit Österreich-Ungarn (bulgarisch).
- 1919: Methode der Musikgeschichte. Breitkopf & Härtel.
Zum Geleite. Musikblätter des Anbruch, I/1.
Wiener Musikfeste. Univ.-Edit. und Neue Freie Presse, 26. III. 1919.

- 1920: Beethoven und unsere Zeit. Österr. Rundschau 67/6, 15. XII. 1920.
Zum Mahler-Fest in Amsterdam. Anbruch, 1920/1—2.
Zum Mahler-Fest in Amsterdam, Zeitschrift für Musikwissenschaft, I/10.
- 1921: Comptes-rendus relatifs à la musicologie, „Autriche“ in Bulletin de la Société „Union Musicologique“. Nijhoff 1921 — 1925.
Ein neuerlich drohender Verlust österreichischen Kunstbesitzes. Neue Freie Presse, 28. Januar 1921.
- 1922: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXIX/2. Gottlieb Muffat, 12 Toccaten und 72 Versetl.
Josef Labors 80. Geburtstag. Neue Freie Presse, 27. Juni 1922.
- 1923: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXX/1. Drei Requiem von Christoph Straus, Franz Heinrich Biber, Johann Caspar Kerll (17. Jahrhundert).
30 jähriger Bestand der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, X.
- 1924: Handbuch der Musikwissenschaft. Unter Mitwirkung von Fachge-
nossen. Frankfurter Verlagsanstalt. II. Auflage, Max Hesse 1930.
Johann Baptist Schenk, Autobiographische Skizze. Studien zur Musik-
wissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Öster-
reich, XI.
Internationalismus in der Tonkunst. Bericht über den Musikwissen-
schaftlichen Kongreß in Basel 1924. Erweiterte Fassung in
The musical Quarterly, XI/2, 1925.
- 1925: Ein Musikkatalog aus unserer Zeit. Gedenkboek aangeboden an
Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten Verjaardag. Nijhoff.
Das obligate Akkompagnement der Wiener klassischen Schule. Be-
richt über den musikwissenschaftlichen Kongreß zu Leipzig.
Der Groß Österreichs. Deutsche Musiktage, Händel-Fest und Musik-
kongreß in Leipzig, 6. Juni 1925.
Eine Aufklärung über das „Handbuch der Musikgeschichte“. Zeit-
schrift für Musikwissenschaft, VIII.
- 1926: Haydn, Mozart, Beethoven. Almanach der Deutschen Musikbücherei
auf das Jahr 1926. Bosse.
Wien als Musikstadt. Österreich, off. Organ des Österr. Ausland-
bundes I/1. Zweite Fassung: Vienna a Town of Music. The
Central European Review, 1927/3.
Friedrich Chrysander. Zeitschrift für Musikwissenschaft, VIII.
- 1927: Beethovens Charakter. Almanach der Deutschen Musikbücherei auf
das Jahr 1927. Bosse.
Herausgabe des Festberichtes der Wiener Beethoven-Zentenar-Feier.
Nationalismus und Internationalismus in der Musik. Frankfurter
Zeitung, 3. Juli 1927.
- 1928: Johann Sebastian Bach. Königsberger Allgem. Zeitung, 30. IX. 1928.
Schubert and the Viennese Classic School, Musical Quarterly XIV/4.
- 1929: Musik in Österreich. Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der
Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVI. Zweite Fassung:
Musica in Austria. Enciclopedia Italiana.
- 1930: A. W. Ambros. Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog.

Zusammengestellt von K. A. Rosenihal

